D-8173

EL CINE NORTEAMERICANO

ANDREW SARRIS

Este libro extraordinariamente vivaz y altamente informado, presenta el primer vistazo amplio al buen cine norteamericano, desde sus inicios hasta el presente. Andrew Sarris, uno de los críticos del cine más prominentes y estimados, trata el trabajo de 200 directores, sus fuerzas y debilidades, sus mejores películas y sus peores. Cada director es discutido individualmente —desde Griffith, Chaplin, Lubitsch, y von Sternberg a Mike Nichols, Norman Jewison, Stanley Kubrick, y Jerry Lewis. Sarris no teme puntualizar la reputación sobreinflada, tampoco es adverso a elogiar a un director impopular de quien él tiene una opinión buena. Los directores están clasificados por importancia, del "director de panteón", a categorías como "extremadamente serio", "menos que conocer el ojo", y "singulares, de un solo tiro, recién llegados". Dos características especiales de esta contribución única para la literatura fílmica es una cronología de los más importantes filmes de cada año, desde 1929 hasta 1967, y una lista alfabética de más de 6,000 filmes que incluye el año de exhibición y el director.

COLECCION MODERNA
EDITORIAL DIANA, S. A.

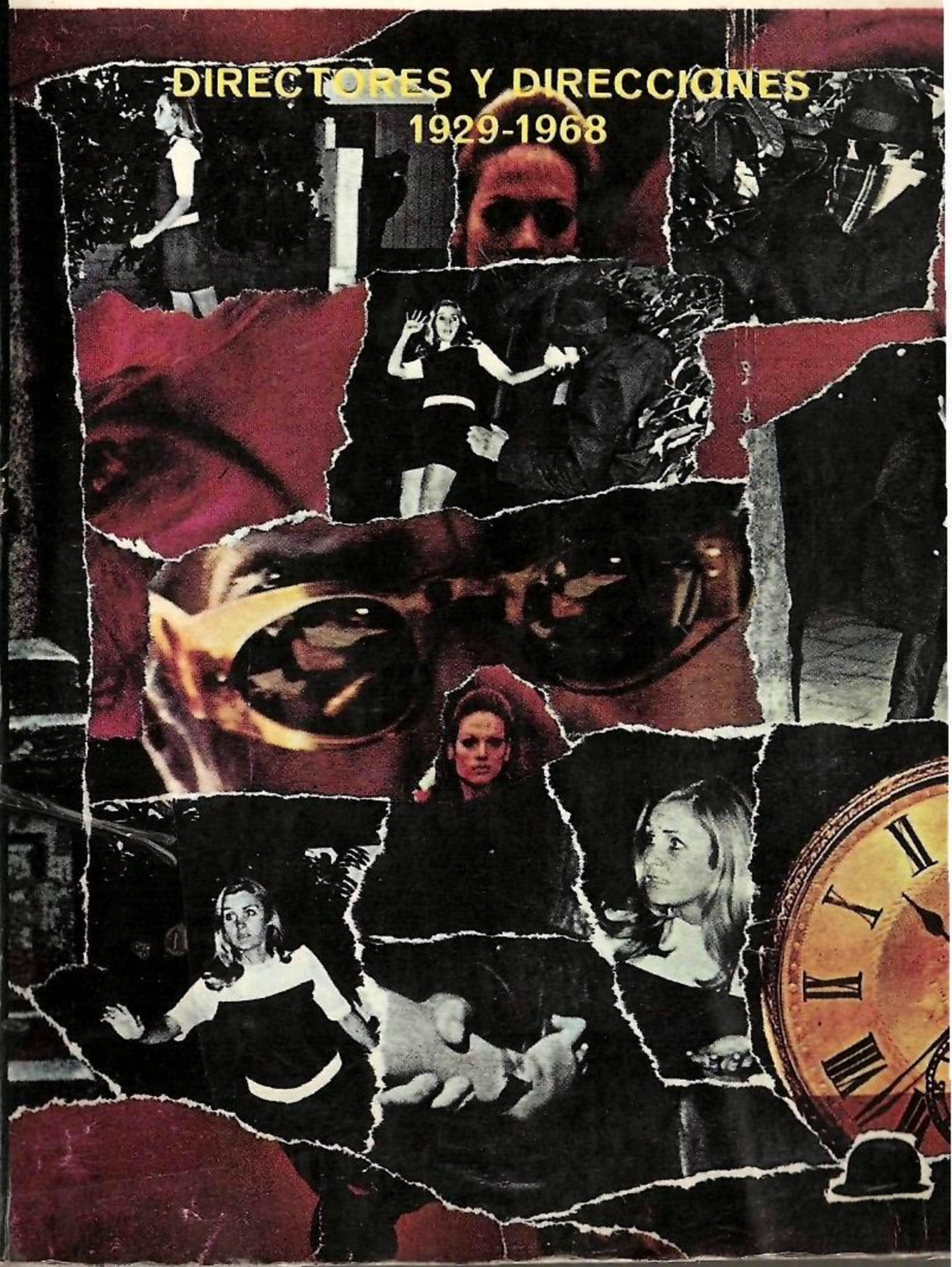
140
ANDREW SARRIS
NORTEAMERICANO

146-6-15

DIANA

ANDREW SARRIS

EL CINE NORTEAMERICANO



146-C-15

ANDREW SARRIS es crítico cinematográfico de *The Village Voice,* profesor adjunto de cinematografía de la Universidad de Nueva York, miembro del comité del programa del Festival Fílmico del Lincoln Center de Nueva York y Miembro Guggenheim. Es vicepresidente de la Sociedad Nacional de Críticos Fílmicos, miembro del Círculo de Críticos Fílmicos de Nueva York y de la Sociedad Norteamericana de Cinematologistas. Tiene a su cargo un programa semanal de radio llamado "Films in Focus", en la WBAI de Nueva York.

Sarris fue editor en jefe de *Cahiers du Cinéma in English* de 1965 a 1967 y ha sido editor asociado de *Film Culture* desde el año de 1955. Es autor de *The Films of Josef von Sternberg, Interviews with Film Directors* y *The Film.* Escribe artículos en *Artforum, Art Voices, Arts, Book Week, Cahiers du Cinéma, Eye, Film Comment, Film Quarterly, Movie, The New York Times, Playboy, Saturday Review* y *Variety.*

COLECCION MODERNA
140

EL CINE NORTEAMERICANO

ANDREW SARRIS

DIRECTORES Y DIRECCIONES
1929–1968

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
BIBLIOTECA CENTRAL
U. E. A.

EDITORIAL DIANA

PRIMERA EDICIÓN, NOVIEMBRE DE 1970

86586

Ninguna parte de esta obra podrá ser reproducida o trasmitida en ninguna forma o medio, electrónico o mecánico, incluso fotocopia, grabación o cualquier forma de almacenamiento y reproducción de información conocido o por inventarse, sin permiso escrito de los editores, excepto tratándose de críticas en que se citen pasajes breves, para su inclusión en alguna revista, periódico o difusora.

Título original: THE AMERICAN CINEMA — Traductor: Agustín Bárcena — DERECHOS RESERVADOS © — Copyright ©, 1968, por Andrew Sarris — Edición original en inglés, por E. P. Dutton & Co., Inc. — Copyright ©, 1970, por EDITORIAL DIANA, S. A. — Calles de Tlacoquemécatl y Roberto Gayol, México 12, D. F. — Sucursal en España: Gran Vía Carlos III No. 65, Barcelona 14 — *Impreso en México — Printed in Mexico.*

A MOLLY

Reconocimiento

Mi agradecimiento más profundo para Stephen Gottlieb, Michael McKegney, Eugene Archer y Patrick Bauchau por sus valiosos comentarios sobre el manuscrito. Vaya también mi gratitud a Jonas Mekas por dar cobijo a mis comentarios críticos en las páginas de Film Culture *y* The Village Voice.

Contenido

Prefacio 15
Introducción: Hacia una teoría de la historia del cine 19

1. El olimpo de los directores 39

Charles Chaplin 40
Robert Flaherty 42
John Ford 43
D. W. Griffith 49
Howard Hawks 53
Alfred Hitchcock 56
Buster Keaton 61
Fritz Lang 63
Ernst Lubitsch 65
F. W. Murnau 67
Max Ophuls 69
Jean Renoir 72
Josef von Sternberg 74
Orson Welles 77

2. Casi el paraíso 81

Robert Aldrich 82
Frank Borzage 83
Frank Capra 84
George Cukor 86
Cecil B. de Mille 88
Blake Edwards 89
Samuel Fuller 91
Gregory la Cava 92

Joseph Losey 93
Anthony Mann 95
Leo McCarey 96
Vincente Minnelli 97
Otto Preminger 99
Nicholas Ray 103
Douglas Sirk 105
George Stevens 106
Erich von Stroheim 108
Preston Sturges 109
King Vidor 113
Raoul Walsh 115

3. Lo esotérico expresivo 119

Budd Boetticher 120
André de Toth 121
Stanley Donen 121
Clive Donner 123
Allan Dwan 123
Tay Garnett 125
Seth Holt 126
Phil Karlson 126
Joseph H. Lewis 127
Alexander Mackendrick 128
Robert Mulligan 129
Gerd Oswald 130
Arthur Penn 130
Lowell Sherman 131
Donald Siegel 131
Robert Siodmak 132
John M. Stahl 133
Frank Tahslin 135
Jacques Tourneur 136
Edgar G. Ulmer 137
Roland West 138

4. Algunos extranjeros 139

Michelangelo Antonioni 140
Luis Buñuel 140
Claude Chabrol 141

René Clair 142
René Clément 143
Sergei Eisenstein 143
G. W. Pabst 144
Roman Polanski 145
Roberto Rossellini 145
François Truffaut 146
Luchino Visconti 146

5. Menos de lo que dejan ver 149

John Huston 150
Elia Kazan 152
David Lean 153
Rouben Mamoulian 154
Joseph L. Mankiewicz 154
Lewis Milestone 155
Carol Reed 156
William Wellman 157
Billy Wilder 159
William Wyler 160
Fred Zinneman 161

6. Discretos y agradables 163

Busby Berkeley 164
Henry Cornelius 165
John Cromwell 165
Michael Curtiz 166
Harry D'Arrast 168
Delmer Daves 168
Edmund Goulding 168
Byron Haskin 169
Henry Hathaway 170
Garson Kanin 171
Burt Kennedy 171
Alexander Korda 172
Zoltan Korda 173
Mitchell Leisen 173
Mervyn Le Roy 174
Franklin Schaffner 175

George Sidney 176
Andrew L. Stone 176
Charles Walters 177
James Whale 177

7. Seriedad forzada 179

Richard Brooks 180
Jack Clayton 180
Jules Dassin 181
Richard Fleischer 181
Bryan Forbes 182
John Frankenheimer 182
Sidney J. Furie 183
Norman Jewison 184
Stanley Kubrick 184
Richard Lester 185
Albert Lewin 186
Sidney Lumet 186
Karel Reisz 187
Tony Richardson 188
Robert Rossen 188
John Schlesinger 189
John Sturges 190
Robert Wise 191

8. Rarezas, una película y recién venidos 193

Lindsay Anderson 194
George Axelrod 194
John Boorman 195
Marlon Brando 195
Peter Brook 196
John Cassavetes 196
James Clavell 197
Harold Clurman 197
Francis Ford Coppola 197
Roger Corman 198
Desmond Davis 198
Theodore J. Flicker 198
Bernard Girard 199
Robert Gist 199

Curtis Harrington 199
Harvey Hart 200
Ben Hecht y Charles MacArthur 200
Howard Hughes 200
Gene Kelly 201
Buzz Kulik 201
Charles Laughton 202
Irving Lerner 202
Ida Lupino 202
Robert Montgomery 203
Mike Nichols 203
Christian Nyby 204
Robert Parrish 205
Sam Peckinpah 205
Frank Perry 205
Abe Polonsky 206
Stuart Rosenberg 206
Elliot Silverstein 207
Alexander Singer 207
Jack Smight 208
Peter Tewksbury 208
Peter Watkins 209
John Wayne 209
Jack Webb 209
Paul Wendkos 210
Cornell Wilde 210
Michael Winner 211
Bud Yorkin 211

Temas para investigación posterior 213

Clarence Brown 214
Tod Browning 214
James Cruze 215
Paul Fejos 216
Sidney Franklin 217
William K. Howard 217
Rex Ingram 218
Henry King 218
Malcolm St. Clair 220
Victor Seastrom 220
Maurice Tourneur 221

10. ¡Paso a los payasos! 223

W. C. Fields 224
Jerry Lewis 225
Harold Lloyd 230
Los hermanos Marx 232
Mae West 233

11. Miscelánea 237

Michael Anderson 238
Laslo Benedek 238
John Brahm 238
Jack Conway 239
Hubert Cornfield 240
William Dieterle 240
Roy del Ruth 241
Gordon Douglas 242
Philip Dunne 243
Victor Fleming 243
Jack Garfein 244
Stuart Heisler 244
Stanley Kramer 245
Joshua Logan 245
David Miller 246
Jean Negulesco 246
Joseph M. Newman 247
Elliott Nugent 248
Arch Oboler 248
Richard Quine 248
Leslie Stevens 249
Edward Sutherland 249
Burt Topper 250
W. S. van Dyke 250
Don Weis 251
Terence Young 252
Índice alfabético de directores 253
Cronología directorial 1915-1967 259
Índice por directores del cine norteamericano 299

Prefacio

No puede negarse que es necesaria una historia fílmica que esté al día. Al paso del tiempo llegan nuevas películas y las viejas adquieren una nueva perspectiva. La obra de Lewis Jacobs, The Rise of the American Film, *se detuvo en 1939. Han pasado los años cuarentas, los cincuentas y los sesentas, trayendo cada decenio varios miles de películas que han venido a dispersar recuerdos y asociaciones mentales tan amplia, profusa e impredecible mente que no hay crónica posible que pueda servir de juicio definitivo sobre el tema. Este libro, lejos de querer dar ese juicio final, trata de revaluar al cine norteamericano visto desde el momento transitorio del año 1968. Los historiadores fílmicos de orientación social —Jacobs, Grierson, Kracauer, Rotha, Griffith, Leyda, Sadoul, y otros más— juzgaron a Hollywood no tanto como expresión de arte sino como medio popular de comunicación. A los directores de Hollywood se les consideraba más artesanos que artistas y a las películas se las solía evaluar por sus temas y no por su contenido estético. Era inevitable que algo quedara fuera, algo que era nada menos que el arte personal del cine hablado, un arte que ha florecido a lo largo de casi cuarenta años de tenaz oscuridad. En la pantalla estaban los elementos, pero nadie hacía el esfuerzo de verlos.*

Y si bien es verdad que mis distinguidos predecesores tendieron a concentrar su vista en el bosque y no en los árboles, también lo es que invistieron a la erudición cinematográfica con una muy encomiable seriedad de miras. En una época como la nuestra, en que la existencia misma de los viejos filmes se ve amenazada por la increíble negligencia de la llamada industria fílmica y en que la apreciación imparcial de las antiguas películas se ve empañada por las frivolidades perniciosas de lo pop y otras trivialidades, es particularmente indispensable un análisis serio de ese material viejo. Los enemigos del cine han hallado su nuevo grito de batalla en el chachareo condescendiente que se oye en los dizque salones de arte; este libro está dirigido a los cinéfilos inveterados, a los solitarios.

Con miras de orden práctico, debemos definir más claramente el término "Norteamericano". Dado que el criterio

seguido para la selección de esta reseña histórica es estético más que social o industrial, "Norteamericano" va a abarcar para nosotros muchos filmes hablados en inglés aunque no producidos en los Estados Unidos. Aunque esta intrusión en el cine inglés e internacional pueda tacharse de imperialista, lo cierto es que la doctrina de la continuidad de dirección dentro del ambiente cultural de habla inglesa toma, en nuestro caso, precedencia sobre consideraciones etnográficas. Este punto de vista quizá sea más representativo de Nueva York, centro de distribución, que de Hollywood que sólo es centro de producción; aunque se trata de una distinción que por sí no merece un debate, queremos dejar sentados sus límites y sus razones. Es, precisamente, esta exagerada preocupación por lo "peculiarmente" norteamericano lo que ha llevado a la desafortunada denigración de Ophuls, Sternberg y Lubitsch por su supuesto exotismo. Eso es llevar demasiado lejos la conciencia social.

Y respecto a lo que es una película dentro de nuestros fines, tendremos que invocar el mal necesario de la especialización: es muy sencillo, una película es lisa y llanamente una película; es en lo que la gente piensa cuando dice, "vamos al cine". Por lo general, tiene el estorbo de un argumento, actores que representan personajes, y una duración de una hora o más. Esto no representa, ni mucho menos, la totalidad del cine, en particular en estos febriles tiempos. Los vastos terrenos del documental, de los dibujos animados y del cine experimental se han excluido categóricamente. Mencionamos a Flaherty arbitrariamente en obsequio de un principio estético; por lo demás, la reseña queda limitada a lo que ha sido descrito con nombres tan variados como cine narrativo, de ficción, teatral, comercial, convencional, híbrido e impuro. Pasamos por alto también material tan popular como las comedias de dos rollos y a las series y películas de televisión, debido a los problemas que plantea su clasificación histórica. La película de atracción principal del programa que salió ya hecha de las manos del Júpiter del Cine, D. W. Griffith, es precisamente el tema de nuestro examen. Aclaremos, por el momento, que se trata tan sólo de una especie de cine, pero sin embargo de aquel que la mayoría de la gente identificaría, con razón o sin ella como el *Cine.*

El esqueleto de este libro apareció originalmente en el número 28 de la primavera de 1963 de Film Culture *y desató una fuerte controversia. Muchos críticos censuraron que agrupara a los directores por categorías a las que se había encabezado con nombres caprichosos. Después de pensarlo bien, he resuelto conservar esas categorías e incluso*

aumentarlas. Todavía no existe lo que pudiera llamarse una historia objetiva del cine. A cada historiador lo distingue la disposición de sus capítulos, el largo de sus párrafos, el tono de sus frases, las palabras que usa. La categoría de cada historiador suele ir implícita en su material, aunque por lo general procure preservar la falsa impresión de "objetividad" dando a entender que no tiene opiniones definidas. En cambio, yo preferí establecer categorías explícitas para beneficio de mis lectores; también considero que las distinciones secundarias o accesorias son las más importantes que puede hacer un crítico pues indican la obra de una sensibilidad crítica que se extiende a todo el cine, y no tan sólo a los sectores que están de moda en un momento dado. Hablando sin rodeos, muchas dizque autoridades de cine disfrazan su ignorancia sobre el cine norteamericano con una forma de superioridad intelectual. No estoy reñido con ese esnobismo pero no veo razón para transigir con él. Hay ahora bastantes cinéfilos entre el público lector para pretender dar un tinte de mayor razonabilidad que en 1963 a las teorías más aventuradas.

Los títulos de películas que van en bastardilla en la filmografía individual de cada director son las obras sobresalientes de la carrera del mismo. La valoración consiguiente es muy relativa, pues el peor filme de un gran director puede tener más interés, aunque menos éxito que el mejor de un director mediano o inferior. Así pues, arreglando a los directores en categorías conservamos una cierta perspectiva en sus carreras como identidades coherentes, en tanto que las cursivas establecen distinciones entre aquellas películas que destacaron en esas carreras y las que no sobresalieron. O sea que las cursivas, tanto de las filmografías como de la cronología de directores de 1915 a 1967, que aparece casi al final de la obra, son más bien guías para los cineastas a quienes falta el tiempo —enorme— de confrontar en la oscuridad de las salas cinematográficas todas y cada una de las posibilidades de expresión personal del cine.

Hacia una teoría de la historia del cine

I. El bosque y los árboles

Desde cualquier aspecto que se le considere, es cine todavía muy joven, aunque también lo bastante viejo para exigir no ya su propia historia sino su propia arqueología. Los artefactos más antiguos se remontan a los decenios de 1880 y 1890, en los Estados Unidos, Francia o Inglaterra, según la nacionalidad del arqueólogo. Pruebas y patentes en conflicto fueron presentadas por Tomás A. Edison, William Kennedy, Laurie Dickson William Friese-Green, Louis Aimé Agustín Le Prince, Louis y Auguste Lumiére y muchas otras borrosas figuras sacadas de la cámara oscura del arte, ciencia y capitalismo del siglo XIX.

Siendo el cine hijo del espíritu científico ha heredado esperanzas infinitas de desarrollo y mejoramiento. Es como si esta máquina de arte estuviera destinada a trascender los caprichos de la inspiración humana. Pueden darse un Shakespeare o un Cervantes cada milenio, pero el tren expreso de la historia del siglo XX no puede esperar una centuria, ni siquiera un decenio a que de los rayos de luna de un proyector cinematográfico se rehaga el mundo. Mucho fue lo que se esperó de este medio y muy poco lo que se exigió a sus peritos. La retórica extravagante de la desilusión oscureció el hecho de que a miles y miles de películas se les daba una atención increíblemente descuidada. Así pues, la tarea primordial de una historia fílmica es establecer la existencia de estos miles de películas como condición esencial del medio.

Aunque es cierto que para la mayoría de las películas tiene poca importancia el arte cinematográfico, es difícil destacar el concepto de calidad del contexto de cantidad. La comprensión se convierte en función de la extensión. A medida que se ven más películas se reúnen más referencias; se definen mejor las responsabilidades parciales y se distinguen más claramente las firmas individuales.

De lo cual se deduce que la motivación de la erudición fílmica amplia, partiendo de fuentes primarias es una reacción al simple acto de ir al cine. Y a la inversa, la historia cabal del cine debe ser abastecida en las filas de los autén-

ticos cinéfilos y en los intereses venidos de otras artes; eso no quiere decir que sea deseable que nuestro crítico tenga un entusiasmo no crítico respecto a las películas, pues la historia fílmica sin juicio de valores acabaría degenerando en ser una afición parecida al bridge o a la filatelia, respetable en sus aspectos esotéricos, pero poco reveladora. O, como es moda ya, a las películas se las acabaría agrupando alrededor de ideas, por lo común alrededor de alguna idea sociológica muy propia de la índole poco profunda de un medio de comunicación popular.

Hasta hoy, el problema ha sido que el bosque no deja ver los árboles. Pero, ¿por qué ver miles de árboles si al bosque mismo se le juzga estéticamente objetable? El bosque al que me refiero, ya lo sabemos, se llama Hollywood, calificativo peyorativo dado al ilusionismo vulgar. Es una palabra que indica bosque enmarañado, más que árboles individuales. Connota conformidad, más bien que diversidad, repetición más que variación. El condescendiente crítico del bosque confirma sus juicios previos identificando los elementos que las películas de Hollywood tienen en común; así justificará su muestreo, hecho al azar, de la producción de Hollywood. Si se ha visto una, se han visto todas, y si se han visto unas cuantas no es necesario ya verlas todas. De aquí la incesante crítica a los lugares comunes y repeticiones de Hollywood. El Muchacho Conoce a la Chica; El Final Feliz; El Noble Sacrificio; La Santidad del Matrimonio; El Gángster Recibe su Merecido; El *Cowboy* Supera al Villano; El Muchacho y la Muchacha Sienten Música en su Corazón. Es de suponer que si una de tales normas nos ha hecho reír, nos harán reír todas.

Es innegable que las películas de Hollywood tienen que penetrar una maraña de limitaciones. Las coacciones del estudio, de la censura y del público han dejado su marca en la historia fílmica. No hay justificación artística en esposar al Jorge de Burgess Meredith después de que ha abatido a tiros piadosamente al Lennie de Lon Chaney, hijo, en *Of Mice and Men;* ni para el arresto de Gale Sondergaard al final de *The Letter;* ni para el lacrimoso alejamiento de la Amy de Carole Lombard en *They Knew What They Wanted.* La relación de castigos dictados por la censura al crimen y al pecado ocuparían volúmenes y volúmenes. La producción de Hollywood se ha visto también maniatada por la intromisión de la oficina administrativa del estudio y por guiones con las más simples, aisladas y vulgares motivaciones.

Sin embargo, al crítico del bosque no le interesan los detalles. Él desprecia al sistema; para él, el sistema es culpable de traición al cine. Este curioso sentimiento de traición domina en la mayoría de las historias del bosque y llega a la paranoia; en algún lugar del litoral occidental de los Estados Unidos se ha reunido un grupo de hombres para arrebatarle al cine sus derechos de nacimiento. Si el crítico del bosque es de orientación izquierdista, describirá a estos conspiradores como capitalistas y si su tendencia es estética los llamará ultraconservadores y vulgares; sea como fuere, una entidad llamada cine ha sido traicionada por otra llamada Hollywood. No se encuentra una actitud así de grave en las demás artes. A una mala novela no se la juzga como si su autor hubiera traicionado a la literatura; a un mal cuadro no se le censura por dañar el medio que produjo a Poussin y Delacroix. Quizá la analogía más cercana se encuentre en ciertas actitudes críticas hacia las obras representadas en Broadway, el West End de Londres y los bulevares de París. El factor común al teatro y al cine en este aspecto es que tienen edificios en los cuales el público se reúne a ver teatro o películas que la organización dueña del teatro o cine impone. El crítico del bosque no puede evitar preguntarse qué pasaría si estos edificios estuvieran consagrados a lo que a su juicio es arte genuino. Él busca la unión del espectáculo para las masas con el gusto de un círculo reducido. Sus inclinaciones, generalmente liberales, lo han persuadido de que a las masas se las puede salvar de sus propias vulgaridades.

El crítico del bosque tiene buenas pruebas históricas de esta traición. Un testigo intachable como George Stevens ha declarado: "Cuando la industria cinematográfica era joven, el productor era su médula y el hombre que se ocupaba de los detalles era su socio... Pero cuando menos lo pensó se encontró con el nombre de su socio inscrito en la puerta junto al suyo. Así fue como el productor se convirtió en estudio y el otro, que tenía tiempo para ocuparse de los detalles comerciales llegó a ser el jefe del estudio". A este dizque sistema se le puede achacar el malogro de las carreras de D. W. Griffith, Josef von Sternberg, Orson Welles, Erich von Stroheim y Buster Keaton y las frustraciones creativas de innumerables directores. Lo malo de estos ejemplos es que en la mayoría de los casos, los críticos del bosque repudiaron a los directores mucho antes de que la industria limitara sus carreras. Los críticos del bosque nunca han defendido la individualidad por sí misma; a un Griffith se le censuró por no mantenerse al paso del tiempo; a Sternberg se le criticó por la obsesión por el erotismo; y a Welles se le echa en cara su enorme egotismo. El principio del bosque ha sido sostenido aún

a costa de los árboles más altos, lo cual es, sin duda, la ironía suprema de la crítica del bosque. Lejos de aceptar gustoso la diversidad, este crítico busca una nueva uniformidad. Para él, Hollywood debía marchar en masa hacia una dirección uniforme y fijada de antemano por él. En vez de una versión de *The Grapes of Wrath* debía haber trescientas. En vez de una biografía de Emilio Zolá debía haber miles de críticas del antisemitismo a través de las edades. Todas las películas debían ocuparse en forma realista de un problema en términos de adultos. O bien, emplear los Materiales del Medio en Forma Creativa. Así pues, las metas de la crítica al bosque son al final de cuentas impersonales. La verdad es que si John Ford decide hacer en los sesentas una aventura de los treintas como *Seven Women*, está irremisiblemente fuera de época con el cine. Del mismo modo, *Countess from Hong Kong*, de Chaplin, *Falstaff*, de Orson Welles, y *El Dorado* de Howard Hawks no están sincronizados con el tren expreso de la historia. El medio marcha a su paso, sin importarle los periodos de melancolía crepuscular de sus grandes artistas.

A lo largo de los años, los críticos del bosque han tenido que valerse de otros recursos esnobistas; estará muy en su sitio una breve refutación a los viejos clamores de películas de "arte" extranjeras, documentales y de vanguardia. Y como esos mismos argumentos son los que se esgrimen hoy día, caben, por tanto, las mismas defensas.

Son mejores las películas extranjeras: Los primeros brotes de admiración seria por lo extranjero se presentaron en los años veintes, alrededor del cine alemán y ruso, en particular por su movilidad expresiva de la cámara y sus revolucionarias teorías sobre montaje. Los gigantes de la época fueron Murnau, Lang y Pabst en Alemania y Eisenstein, Pudovkin y Dovjenko en Rusia. En los años treintas y cuarentas atrajo la atención de varios "cultistas" el cine francés de Renoir, Vigo, Becker, Cocteau, Pagnol, Duvivier, Carné Feyder y Autant-Lara. El neorrealismo italiano de Rossellini, Visconti y De Sica dominó el final de los cuarentas y el comienzo de los cincuentas. La corriente actual de xenofilia de los críticos norteamericanos está menos definida: Mejores directores que los de Hollywood se encuentran en Suecia (Ingmar Bergman), Dinamarca (Carl Dreyer), Japón (Mizoguchi, Kurosawa, Ozu), la India (Satyajit Ray) Polonia (Has, Polanski Skolimowski, Wajda), amén de las tierras tan socorridas de Francia, Italia e Inglaterra. Película por película, Hollywood puede hacer frente al resto del mundo; ha habido obras más individualizadas en el extranjero pero han sido menos calificadas. Hollywood

no es tan bueno en lo cimero, pero domina completamente en las partes medias, en particular en las películas y géneros de lo bueno-malo. Debido a la aritmética de la distribución son inevitables comparaciones denigrantes. Como sólo un pequeño porcentaje de las películas extranjeras llegan a los Estados Unidos, el que los críticos norteamericanos vean toda la producción de Hollywood los lleva a una selección no científica de méritos. Las barreras del lenguaje y el exotismo de lo desconocido fomentan deformaciones de la crítica. Por la misma razón, las películas norteamericanas suelen ser sobreestimadas fuera de los Estados Unidos.

Las películas documentales son más realistas que las de ficción, y por tanto moral y estéticamente superiores: También podría decirse que los libros de no ficción son más verdaderos que las novelas; se produce una gran confusión semántica por la dualidad del cine como medio comparable con la imprenta, fonógrafo, radio, litografía y televisión, y como expresión de arte.

Los filmes de vanguardia marcan la ruta del cine comercial: Es difícil hallar una innovación técnica o estilística debida al cine de vanguardia. Críticos y productores de vanguardia han tenido que ser arrastrados, entre gritos y protestas, a las épocas del sonido, color y pantalla ancha. Parece que los impulsos de vanguardia están encauzados hacia la destrucción de tabús de contenido: políticos, religiosos y sexuales. Luis Buñuel y René Clair han salido de las filas de la vanguardia y hay quien opine que Cocteau nunca las abandonó; contados son los manerismos de vanguardia que resistan por cierto tiempo el sonrojante mirar de la cámara.

Y aunque el crítico del bosque siga prefiriendo las películas de "arte" extranjeras, los documentales y el cine de vanguardia, sabe muy bien que las masas que quiere salvar se emocionan más con el cine ordinario que con el elevado. A él mismo lo fascinan los espectáculos vulgares que tanto deplora en sus doctos tratados; en esa fascinación radica el secreto de su anhelo. ¿Si las estupideces de la pantalla pueden remover incluso sus refinadas sensibilidades, qué éxtasis no experimentarían esas masas si el mecanismo de su sueño fuera controlado por gustos comparables a los suyos? Greta Garbo editada por *Partisan Review*, y toda la cosa. El crítico del bosque no admite, ni siquiera para sí mismo que también le seduce la misma vulgaridad que su madre disfruta en el Bronx. Oculta su vergüenza esgrimiendo argumentos defensivos como lo pop, pero sigue entrando a las salas de cine como un hombre de carne y

hueso visitaría a una mujer pintada. Si percibiera todas las consecuencias implicadas, no pugnaría porque se librara a las películas de su vulgar misión. Aprecia el hecho de que siempre y en todas partes haya habido templos de tentación dedicados a ese placer furtivo que por suerte estaba libre de la peste de la cultura. Eso no obstante, su culpabilidad intelectual lo obliga a negar fines serios y arte individual a los espectáculos populares que ha sido enseñado a despreciar.

El crítico del bosque comete el error de atribuir a la fuerza del medio la magia de hacer que una película "mala" parezca divertida. Pasa por encima de la agrupación de creación en la cual lo "malo" y lo "bueno" coexisten. Greta Garbo es auténticamente "buena" en *Camille* y Robert Taylor auténticamente "malo". La dirección de George Cukor de la Garbo es extraordinaria, pero su dirección de Laura Hope Crews es demasiado suelta. En ese mismo (1937) Ernst Lubitsch sacó de Miss Crews (en *Ángel*) una actuación restringida. De esta suerte nuestras ideas de "bueno" y "malo" van a la deriva en el mar de la relatividad. El pueblo, que hace del cine la menos personal de todas las artes redime también a casi todas las películas de su falta de valor. Pero decir pueblo no es decir necesariamente impersonalidad. El pueblo puede muy bien ser una colección de individualidades bien distintas. Lo ideal sería que la personalidad más vigorosa fuera la del director; cuando el director domina la película es cuando el cine se acerca más a la reflexión cabal de la personalidad de un simple artista. La historia del cine puede razonablemente limitarse a una historia de directores fílmicos. Sería en verdad un buen comienzo hacia una amplia historia fílmica, pero difícilmente serviría para explicar todo lo que se halla en miles de filmes; del mismo modo, no hay ninguna teoría que explique todo en forma perdurable. Así, las actuaciones de Humphrey Bogart, parecen tener más significativo en la actualidad que en su época. En cambio, la imagen de Greer Garson se ha desvanecido mucho.

La historia fílmica es tanto películas en la historia como historia de películas. El crítico del bosque tiende a realzar la primera parte del concepto a expensas de la segunda. Para él las películas de los treintas son la reacción a la Gran Crisis. Según ese criterio, pocas películas cumplen su cometido con los oprimidos y los desposeídos; por cada *I Was a Fugitive from a Chain Gang* y *Our Daily Bread* había dos docenas de películas romanticonas en que el dinero no tenía importancia. Empero, el escapismo de los treinta fue tanto un reflejo de la Gran Crisis como cualquier película sobre el desempleo; las películas más interesantes de los cuarentas no tenían la menor relación con la Guerra y la Paz que siguieron. A lo largo de la época sonora, los críticos del bosque han estado escogiendo los filmes inmortales y desechando los mortales. Por desgracia, nada envejece tan aprisa como la inmortalidad. De aquí que sea necesaria una revaluación constante.

La teoría de la historia fílmica hacia la cual se encamina este libro tiene como única meta arrancar al cinéfilo del bosque y ponerlo frente a los árboles. Los miles de películas sonoras de la lengua inglesa existen con individualidad propia y bajo sus propias condiciones. Constituyen o son su propia historia, sea sublime o ridícula, o, como es lo más probable, una mezcla de ambas cosas. Este análisis particular empezará por la cúspide con las películas de los directores más importantes y luego seguirá hacia abajo, director por director, película por película, año por año con miras a una revista de lo que fue mejor en el cine sonoro norteamericano de 1929 a 1966. Se trata de un trabajo de amor que va más allá de los límites del arte. Su única justificación son las películas. Pieza por pieza, escena por escena, momento a momento han corrido paralelas a mi propia vida. Yo nací en medio de las convulsiones que provocó el sonido. Crecí con las habladas. La historia fílmica constituye una parte muy importante de mi autobiografía emocional. Por fortuna los recursos de los archivos, la televisión, museos y casas especializadas permiten reapreciar los recuerdos nostálgicos a la luz clara y fría de la retrospección. Las películas antiguas salen de sus ambientes históricos, pero a final de cuentas deben ser juzadas en el reino de lo actual.

II. La teoría del auteur

Por primera vez emplee la expresión "teoría del auteur" en un artículo titulado "Notas sobre la Teoría del Auteur en 1962" (*Film Culture* Núm. 27, invierno de 1962-63). Escribí el artículo en lo que consideré un estilo modesto, de ensayo, experimental; no tenía la menor pretensión que fuera la última palabra sobre el tema, si bien fue una invitación al debate dentro del espíritu dialéctico de conocimientos mancomunados, compartidos, aunque con muy pocas esperanzas de atraer mucha atención ya que se trataba de una publicación con menos de diez mil lectores. Durante siete años había estado escribiendo artículos en *Film Culture* sin provocar controversia alguna, pero en esta ocasión saltó una chispa en el lejano San Francisco, en la crítica de una señora con un agudo sentido de la atrocidad.

Como suele suceder, el ataque a la teoría recibió más publicidad que la teoría misma. Por desgracia los ataques norteamericanos a la teoría del auteur sólo sirvieron para confirmar el atrasado provincialismo de la crítica cinematográfica norteamericana; eso no quiere decir que la teoría del auteur esté por encima de toda crítica; al contrario, lo que está por encima de la crítica es la curiosidad histórica que se necesita para analizar y discutir cualquier teoría crítica sobre el cine. Un personaje de *Before the Revolution* de Bernardo Bertolucci observa que sólo se puede discutir con quien se tiene un acuerdo fundamental. "Polemicemos", me escribió en cierta ocasión un crítico polaco. La agresividad afectuosa de su actitud exige una cierta cantidad de respeto mutuo y una tradición de conocimientos compartidos que por desgracia está ausente en la crítica fílmica norteamericana.

Ante todo, la teoría del auteur, al menos tal como la entiendo y como quiero reafirmarla, no pretende tener ni el don de la profecía ni tampoco el de la percepción extracinemática. Los directores, escritores, actores (e incluso críticos) no siempre dan lo mismo, de tal suerte que el crítico nunca podrá decir por anticipado que un mal director hará siempre una mala película. No, no siempre, pero casi siempre, y eso es lo que importa. ¿Qué es un mal director, sino un director que ha hecho muchas malas películas? De aquí que la teoría del auteur sea una teoría sobre la historia fílmica y no una profecía fílmica. De los directores apuntados en el Olimpo de este libro, Flaherty, Griffith, Keaton, Lubitsch, Murnau y Ophuls han muerto; Lang, Renoir y Sternberg están involuntariamente inactivos, Chaplin, Ford y Welles involuntariamente intermitentes. Del grupo, sólo Hawks y Hitchcock disfrutan de una cierta viabilidad comercial a pesar de que ya pasan de los setenta; el juicio crítico final sobre ellos no está en la balanza. Se ha acusado a la crítica de auteur de sentimentalismo hacia los viejos directores. Lo cierto es que en Hollywood se es tan bueno como lo es la última película de uno, y en esa micrópolis nadie pierde tiempo en los que "han sido". Pero como la crítica de auteur se basa en una percepción del pasado, halla en el trabajo de los viejos directores una fuente de asociaciones. William Wellman, Henry King y Frank Lloyd tienen sus defensores pero la suma total de sus carreras revela más deudas que créditos. El lugar de los directores se basa en la totalidad de logros y no en uno que otro.

Pero, después de todo, ¿por qué gradar a los directores? ¿Por qué tantas categorías, listas y afanes? Una razón es establecer un sistema de prioridades para el estudiante del

cine, otra es que en el cine no hay la menor tradición académica. Los afanes en las artes más viejas corren a cargo de gente profesional.

La erudición cinematográfica sigue siendo empresa de aficionados. En particular en los Estados Unidos el historiador fílmico debe trabajar el doble. Los rangos, categorías y listas establecen antes que nada la existencia del tema y en seguida mi actitud hacia él. "El gusto —observó Paul Valéry— se compone de un millar de malos gustos". *La Politique des auteurs*, de Francois Truffaut, que apareció primeramente en el Núm. 31 de *Cahiers du Cinema* de enero de 1954 es a quien puede responsabilizarse por el aspecto polémico del término "auteur".

La política de los *auteurs*, relacionada originalmente con la política de *Cahiers*, iba en favor de algunos directores y en contra de otros. Para Truffaut, el mejor filme de Delannoy es menos interesante que el peor de Renoir; este fue un ejemplo extremo de la *politique* en acción. Sirvió como declaración violenta de la crítica de la crueldad. El término "auteur" es confuso (cosa que soy el primero en reconocer) después de todas las controversias que me ha causado. Hablando estrictamente, "auteur" significa "autor" y así deberá traducirse cuando se refiere a personalidades literarias. Cuando Truffaut escribe sobre Gide o Giraudoux y se refiere a ellos incidentalmente como "auteurs" no hay el menor problema y "autor" es una traducción adecuada y fiel. Pero es una cuestión del todo diferente cuando Truffaut describe a Hitchcock y a Hawks como "auteurs". "Autor" no sería una traducción ni adecuada ni fiel, debido a los prejuicios existentes en el establecimiento cultural anglo-norteamericano. En términos de este prejuicio, Ingmar Bergman no llegó a ser autor sino hasta que sus obras teatrales se imprimieron. La tesis de que un director no literato puede ser el autor de sus películas es difícil de comprender en los Estados Unidos. Y dado que la mayoría de los críticos cinematográficos norteamericanos son del tipo literario o periodístico, sin aspiraciones ni fantasías de llegar a ser directores fílmicos, la teoría de auteur ha tenido un desenvolvimiento difícil. Sin embargo, la mayor herejía de Truffaut no fue su ennoblecedora dirección como forma de creación, sino haber adscrito la calidad de autores a directores de Hollywood a quienes hasta entonces se les habían endosado epítetos de comercialismo. Tal fue la principal contribución de Truffaut al fermento contra el establecimiento en Inglaterra y los Estados Unidos.

Sin embargo, a Truffaut no se le puede considerar como historiador sistemático del cine norteamericano ni un com-

pañero de armas de los "auteuristas" y nuevos críticos anglo-norteamericanos. Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette y otros críticos de los *Cahiers* quizá hayan estimulado el nacimiento del Nuevo Criticismo anglo-norteamericano, aunque no sostuvieron por mucho tiempo sus herejías. Claro que ni siquiera la crítica de *Cahiers* fue nunca tan monolítica como supusieron sus más vulgares antagonistas norteamericanos; ni tampoco todos los críticos y periódicos franceses estaban (o están) dentro del criterio de *Cahiers;* ni tampoco la *nouvelle vague* es una propaganda continuada de la crítica de auteur. Los críticos de los diversos países deben librar sus propias batallas dentro de sus propias culturas y ningún historiador fílmico norteamericano que se respete deberá aceptar a París como la autoridad final sobre el cine norteamericano.

Si la "Politique des auteurs" de Truffaut señaló un rompimiento con algo, fue un rompimiento con el sector de crítica del cine francés que (en opinión de Truffaut) estaba dominado por un puñado de escritores de guiones. La meta era la bien acolchonada, bien actuada y cuidadosamente motivada "Tradition of Quality" representada por Claude Autant-Lara, Marcel Carné, René Clair, René Clément, Henry Clouzot, André Cayatte, Jean Delannoy, Marcel Pagliero y multitud de figuras de menor fuste. A esta "Old Guard" se le deben películas como *Devil in the Flesh, The Red and the Black, Forbidden Games, Gervaise, Wages of Fear, Diabolique, Justice Is Done* y *Symphonie Pastorale;* en pocas palabras, lo que los cronistas norteamericanos consideraron el cine francés hacia finales del decenio de 1950. Ante estos supuestos hijos de la moda, Truffaut ponía a Jean Renoir, Max Ophuls, Robert Bresson, Jacques Becker, Jean Cocteau y Jacques Tati como auténticos auteurs. Truffaut había emprendido nada menos que la empresa de cambiar el curso del cine francés. Sus más agrias disputas las tuvo con los productores en tanto que las disputas más agrias de los New Critics de Inglaterra y Estados Unidos eran con otros críticos. Los antagonistas críticos parisienses de Truffaut no eran culpables, por lo general, de ser condescendientes con el cine norteamericano. Quizá los editores de *Positif* haya preferido a Huston sobre Hitchcock y los MacMahonistas hayan preferido a Losey sobre Hawks, pero ninguna facción se sentía obligada a disculparse por hacer un análisis serio de las películas norteamericanas. Incluso los marxistas franceses denunciaban la producción capitalista de Hollywood en términos intelectualmente respetuosos. Mucho antes de la ligera racionalización de lo pop y otras cosas semejantes, los críticos franceses eran muy capaces de analizar con impasibilidad géneros tan simples como el Western y los *policiers;* y el hecho de que muchos críticos franceses supieran poco inglés y menos norteamericano les vino a ayudar a percibir mejor los componentes visuales del estilo de un director.

Sin embargo, una cierta contumacia en la posición de Truffaut todavía ronda la teoría del auteur y al New Criticism. Truffaut se valió de las películas norteamericanas a modo de garrote contra ciertas tendencias esnobistas del cine francés. Esto sugiere el gambito, docto y clásico, de elevar el arte inferior a expensas del arte medio. Los críticos auteurs son particularmente vulnerables al cargo de preferir la basura al arte porque buscan películas en el limbo del crédito cultural. Un crítico antiautor puede acumular puntos, simplemente citando los títulos de las supuestas obras maestras de un autor. Sin haber visto las películas, ¿quién es capaz de decir que *Kiss Me Deadly* es más profunda que *Marty;* que *Seven Men from Now* es artísticamente más expresiva que *Moby Dick;* que *Baby Face Nelson* es emocionalmente más efectiva que *The Bridge on the River Kwai,* que *Bitter Victory* es más incisiva, sicológicamente que *The Defiant Ones,* que *Río Bravo* es más moral que *The Nun's Story,* que *Gun Crazy* sobrevivirá a *The Heiress* o que *Psycho* será admirada mucho después que *A Man for All Seasons* haya sido olvidada? Insistimos, estas proporciones no pueden ser debatidas en serio. Hay una clase de crítica que rehúsa a convivir con un mundo en el cual una película llamada *Baby Face Nelson* puede ser superior a *The Bridge on the River Kwai.* La otra crítica se niega a creer que una película llamada *Baby Face Nelson* pueda ser más interesante que *The Bridge on the River Kwai.* Una de las correlaciones fundamentales en la crítica de autor es la que existe entre los directores olvidados y los géneros olvidados. Para resucitar a Ford y a Hawks es necesario también resucitar al Western. Para tomar en serio a Minnelli es necesario tomar en serio a las comedias musicales. Sin embargo, la crítica de autor es bien diferente de la crítica de género. Por ejemplo, la crítica de género del Western presupone la existencia de una forma ideal del género; quizá los directores se desvíen de esa forma pero lo hacen a su propio riesgo. El célebre ensayo sobre el Western del finado Robert Warshow describe cómo es que una gran variedad de directores no pudieron dar el arquetipo idealizado de Warshow del género. Por contraste, la crítica de autor del Western se ocupa del género como una condición más de la creación.

A final de cuentas, la teoría del autor es más que una teoría, una actitud, una tabla de valores que convierte la historia fílmica en autobiografía directorial; la crítica de autor tiene la obsesión de la integridad del arte y de los artistas. Analiza a la película como a un todo, y a un director como un todo. Las partes, aunque diviertan individualmente deben formar un agregado de significación. Esta coherencia o significación es más probable de lograrse cuando el director domina los antecedentes con habilidad y finalidad. ¿Con qué frecuencia se ha permitido en Hollywood esta predominancia directorial? Según las normas europeas más elevadas no con la frecuencia debida. En los años treintas y cuarentas la regla, no la excepción, era la dominación del estudio; pocos directores tuvieron el derecho al corte final. Los norteamericanos cultos fueron educados en las biliosas crónicas de Hollywood de F. Scott Fitzgerald, Nathanael West, John Dos Passos, Ring Lardner y John O'Hara. En estos relatos, el rey sol era el vulgar pero indispensable productor-empresario; los individuos sensibles, del género literario, eran dejados en la sombra. Visto en retrospectiva, el sistema de estudio perjudicó más al escritor de los guiones que al director. No era sólo que hubiera muchos escritores arruinando al guión, era también que en muchos estudios asignaban deliberadamente más de un escritor a una película para eliminar las idiosincracias personales, no obstante que al director se le daba casi siempre el crédito único por la dirección a pesar de las influencias del estudio que había entre bambalinas. Este símbolo de autoridad no estaba del todo desprovisto de sentido ni siquiera en Hollywood o quizá debía decirse especialmente en Hollywood, donde los intangibles del prestigio son tan importantes. Hubo (y hay) directores fuertes así como hubo reyes fuertes y débiles; la historia fílmica, como las historias reales se ocupa de aquellos que meramente reinaron y también de los que gobernaron. Ciertamente la fuerza de un John Ford es una función de la debilidad de un Robert Z. Leonard así como la fuerza de un Luis XIV es una función de la debilidad de un Luis XVI. El director fuerte impone su personalidad a la película, en tanto que el débil permite que las personalidades de los demás queden grabadas en ella. Una película es una película y si por casualidad Robert Z. Leonard reina en una respetable producción como *Pride and Prejudice* sus méritos hay que buscarlos en cualquier parte menos en la personalidad del director, por ejemplo en Jane Austen, Aldous Huxley, Laurence Olivier, Greer Garson y una cierta tradición de donaire de la Metro-Goldwyn-Mayer. Es evidente

que la teoría del autor no puede cubrir todos los aspectos sueltos y encantadores del cine. A pesar de ello, el clasificar a las películas por directores sigue siendo el índice más confiable de calidad disponible para nosotros, además de la evaluación microscópica de cada filme.

Aun la jactanciosa vulgaridad de los magnates del cine obró en favor del director a costillas del escritor. Era mucho más probable que el productor alterara una línea del guión y no que cambiara el estilo visual. Los productores, como la mayoría de la gente, entendían los argumentos en términos literarios más bien que cinemáticos. Las películas llamadas "grandes" eran particularmente atractivas a las intromisiones de la oficina principal y a eso se debe que en los géneros relativamente ordinarios haya habido tal cantidad de sorpresas. El productor con ambiciones culturales solía desdeñar las películas de género; a los escritores de novela del Este del país no se les desperdiciaba en tales empresas. La teoría de autor valora la personalidad del director precisamente tomando en cuenta las barreras que tiene su expresión. Se dijera que unos cuantos espíritus valientes se las ingeniaron para sobrepujar la fuerza de atracción de las películas de masas; la fascinación de las películas de Hollywood es precisamente ese desempeño bajo la coacción. En realidad ningún artista tiene nunca libertad absoluta y el arte no se manifiesta necesariamente cuando tiene pocas barreras. La libertad es deseable en sí, pero difícilmente es una receta estética.

Sin embargo, el crítico autor no busca hallar en el cine experiencias artísticas del todo originales. El cine es una ventana y también un espejo; la ventana se asoma al mundo de lo real en forma directa (documentación) y por medio de un representante (adaptación). El espejo refleja lo que el director (u otro artista dominante) siente sobre el espectáculo. El cine moderno tiende a empañar la ventana y a dar brillo al espejo. Tal parece que una teoría que tanto respetó la personalidad del director acabó apoyando un cine en el cual la personalidad del director es incuestionablemente suprema. Es paradójico que las personalidades de los directores modernos sean más apagadas que las de los clásicos, a quienes estorbaba toda suerte de trabas dramáticas y de narración. El cine clásico era más funcional que el moderno; conocía a su público y sus deseos y con frecuencia le daba algo más. Es precisamente eso más la materia de la teoría del autor.

La teoría del autor se fundamenta en el hecho de que el cine no puede ser un arte del todo personal, ni siquiera en las circunstancias más propicias. Es un mito de los libros

de texto la puridad de la expresión personal. La cámara es una fábrica de imágenes "poéticas" tan eficaz que hasta un chimpancé bien enseñado puede pasar por "poeta fílmico". Con todos sus defectos y su vulgaridad, el sistema de Hollywood impuso una disciplina útil a sus directores. Los limitados talentos de un Gregory La Cava podían centrarse en el exquisito escaparate de una gran tienda e implicar en la acción a Claudette Colbert y a una familia de maniquíes. Las posibilidades propias de su género de *She Married Her Boss* se encargaron del resto de la película, pero en esos pocos momentos en el escaparate, el toque inconfundible y personalísimo de La Cava quedó inmortalizado como una figura de estilo.

No obstante, la teoría de autor no debe defenderse con demasiado vigor en términos de las predilecciones de este o de aquel crítico de autor; por desgracia, algunos críticos han abrazado la teoría de autor como un atajo para llegar a la erudición fílmica. Asumiendo una actitud hacia el lector de "o lo ve o no lo ve", el crítico autor perezoso puede evitarse el trabajo de comunicación y explicación. Los malos críticos autores tienen menos significado que los sencillos comentaristas de argumento que pasan por críticos en los Estados Unidos. Sin la indispensable investigación y análisis, la teoría de autor puede degenerar en una especie de "ranquet snobista" semejante al que está asociado con el mercado de pinturas. La carga de la prueba sigue correspondiendo al crítico, sea partidario de la teoría del autor o de otra cualquiera; no hay receta de sabiduría instantánea en este terreno. Welles no es "por supuesto" superior a Zinnemann; se necesita un largo análisis intensivo de sus respectivos filmes. El crítico autor se aparta del anticrítico autor en el tratamiento de todos los filmes de Welles y de Zinnemann considerados como parte de una carrera completa. De esta suerte, la crítica de autor está siempre expuesta al resentimiento del lector pues juzga el presente en términos del pasado. Por su parte, la crítica de autor debe sobreponerse a este resentimiento relacionando el presente con el pasado en la forma más significativa posible. Por fortuna, los lectores van conociendo mejor y mejor el pasado.

El artículo de Ian Cameron "Películas, Directores y Críticos" aparecido en *Movie* de septiembre de 1962 plantea una interesante objeción a la teoría de autor: "El supuesto que fundamenta todo el material de *Movie* es que el director es el autor de un filme, la persona que le da su cualidad distintiva. Hay muchas excepciones, de las que me ocuparé más adelante, pero en lo general, aceptamos

el cine de directores, aunque sin llegar al extremo de la *politique des auteurs* que hace difícil imaginar a un mal director haciendo una buena película y casi imposible imaginar a un buen director haciendo una mala."

Cameron se refería en particular a la política de *Cahiers du Cinéma* publicación en que las películas de los directores mimados se asignaban a los especialistas en tales directores. Resultó que ninguno de los directores favorecidos fue jamás criticado con aspereza. También resultó irónico que Cameron y sus colegas se hallaran en la misma clasificación de *Movie* cuando *Lawrence of Arabia* de David Lean fue sometida a examen. Como a ninguno de los críticos de *Movie* les gustaba ni Lean ni la película para echarse a buscar significados de la puesta en escena, *Lawrence* fue hecha a un lado y no se le hizo ninguna crítica. Cameron justificó la exclusión diciendo que la mejor crítica de una película deberá ser escrita por quien mejor la entiende, que en general es quien está más afín a ella. Así pues, Cameron, como los editores de *Cahiers*, apoyaba la crítica del entusiasmo como criterio para su publicación. ¿Por qué todo esto suena tan heterodoxo en los Estados Unidos? Sencillamente porque la mayoría de los reseñadores de películas se ven a sí mismos como magistrados de mérito y consultores pagados para servir al público. El "mejor" reseñador de películas es el más "duro"; mientras mayor es el número de películas destrozadas, más fama y más honestidad se atribuye al crítico. Todo el mundo sabe con cuanta diligencia las compañías de películas buscan corromper a la prensa; de suerte que, ¿qué mejor prueba de integridad crítica que una mala nota? Además, la nota periodística del reseñador de películas abarca todas las películas, no sólo las que son de su agrado. La crítica de altos vuelos puede seleccionar y escoger; al cronista modesto sólo le queda sentarse a sufrir. Walter Kerr ha definido la diferencia entre reseñar y criticar como la diferencia que hay entre suponer que el lector haya visto o no la película en cuestión. De esta forma, reseñar es hacer un informe al consumidor para el iniciado; la crítica es una conversación con el igual a uno. Es la estructura económica del cine lo que da al reseñador más poder que al crítico, pero en tanto que en las demás arte el crítico compensa en prestigio académico lo que le falta de influjo en el mercado como reseñador, el erudito fílmico ha carecido hasta hace poco de poder e influencia y también de prestigio. Por esto los reseñadores cinematográficos reaccionarios pueden tachar de "cultistas" a los conocedores de películas.

Sin embargo, las publicaciones cinematográficas más melindrosas descuidan sus obligaciones para con el medio restringiendo sus críticas a las películas y directores de su predilección. El erudito fílmico deberá ver y escribir tanto como le sea posible. El abstenerse de emitir un juicio sobre un filme por falta de simpatía o afinidad es un acto de arrogancia intelectual. Nada es tan bajo que no merezca crítica o menosprecio; para mí el papel del crítico es trascendental: debe aspirar a la totalidad aunque sepa que nunca la alcanzará. Este punto de vista trascendental acaba con uno u otro de los oponentes de la teoría de autor o los armoniza. Esta armonización sugiere que el crítico debe hacer una elección irrevocable entre un cine de directores y un cine de actores, o entre un cine de directores y un cine de géneros, o entre un cine de directores y un cine de temas sociales, y así sucesivamente. El punto de vista trascendental de la teoría del autor se tiene a sí mismo como el primer paso y no como la última parada en la historia total del cine. Tarde o temprano debemos hablar de todo si contamos con el tiempo y espacio necesarios. La teoría del autor es tan sólo un sistema de prioridades tentativas, una pauta teórica en constante cambiar. El crítico autor debe ver al cine desde lejos, como si todas las películas fueran a sobrevivir para siempre en una caja fuerte. La crítica de autor lleva implícita una fe en que la historia fílmica es una actividad cultural continua. Lo último que un crítico autor desea, es evitar que uno de sus lectores no vea una película. Se estimula el debate, pero el crítico autor está comprometido con los valores estéticos que ha derivado de los artistas que lo han inspirado. El crítico autor necesita comunicar su entusiasmo a sus lectores, pero no sustituye su sensibilidad con la del artista que está analizando. El crítico autor ideal debe sacrificar en cierta medida su propia personalidad para dar más brillantez y claridad a la personalidad del director. No obstante, en la práctica, ningún crítico puede escapar a sus propios valores. La ilustración cederá en cierta medida a la evaluación. No todo lo que tiene significado es de éxito; el sentimentalismo de John Ford en *The Informer* va de acuerdo con la personalidad que manifiesta a lo largo de su carrera, aunque el filme sufre de todos modos las consecuencias de ese sentimentalismo. La *Marnie* de Alfred Hitchcock hace una declaración significativa sobre las relaciones sexuales, a pesar de que el guión y la actuación dejan mucho que desear. *Red Line–7,000* es una obra tan personal de Howard Hawks como *El Dorado,* pero hay todo un abismo entre la autoparodia de *Red Line* y la auto-

expresión de *El Dorado.* Orson Welles manifiesta su visión del mundo con mucha claridad y gracia en *The Magnificent Ambersons* que en *Macbeth* y Sternberg es más poético, aunque quizá menos personal en *Morocco* que en *Anatahan.* Aun los directores más grandes tienen altas y bajas; nadie sostiene lo contrario. Pero en un cierto nivel aún los fracasos de un director pueden resultar fascinadores. Suele suceder que un análisis cuidadoso de la carrera de un director saque a luz obras maestras, pasadas por alto, que vienen a sustituir a las obras maestras "oficiales". Así por ejemplo, a Ford rara vez se le cita por *Steamboat, Round the Bend* y *The Searchers;* sin embargo, estas películas parecen más interesantes hoy en día que *The Informer* y *The Grapes of Wrath.*

Por lo común, los mejores directores hacen las mejores películas. "Fue una buena película —observa el crítico. ¿Quién la dirigió?" Cuando la misma respuesta se repite una y otra vez, surge una pauta de respuestas. El crítico podrá hablar de significado y de estilo en la obra de un director. ¿Pero cómo determina un crítico que una película es buena o mala? Esta cuestión es más difícil. Al principio sólo había una idea muy vaga sobre lo que una película debía ser para calificarla como obra de arte. Luego, a medida que se hacían más y más películas fue siendo posible establecer normas correlativas. D. W. Griffith fue el primer gran productor sencillamente porque sus películas eran más perfectas que las de ningún otro.

Después de Griffith, la crítica cinematográfica se volvió más rica en asociaciones. Si Aristóteles hubiera vivido y hubiera escrito una *Arte Poética* sobre las películas, hubiera empezado con *Birth of a Nation* de Griffith como la primera definición de un largo metraje hecho con trozos y piezas unificados alrededor de una idea central. De esta suerte, Griffith se convierte en una de las definiciones del cine. Posteriores definiciones incluye a Murnau, Lang, Lubitsch, Flaherty, Eisenstein, Dreyer, Hitchcock, Renoir, Ford y otros muchos. En todos los casos el filme precedió al productor en la conciencia del crítico. A partir de *The Birth of a Nation,* las películas se han ido acumulando durante más de 50 años. Los trozos y piezas se han multiplicado fuera de toda medida. La teoría del auteur es uno de los muchos métodos empleados para unificar estos trozos y piezas en una idea central.

Considerar a una película como la expresión de la visión de un director no es atribuir al director toda la creatividad. Todos los directores, no sólo los de Hollywood, están aprisionados por las condiciones de su arte y de su cultura.

La razón por la cual a los directores extranjeros se les atribuye *casi invariablemente más crédito de creatividad* es porque la crítica local nunca percibe todas las influencias que obran en un medio extraño. El finado Robert Warshow consideró a Carl Dreyer como artista solitario y a Leo McCarey como un agente social, aunque hoy sabemos que había influencias culturales en Dinamarca obrando sobre Dreyer. Desde cualquier punto de vista, *Day of Wrath* es superior a *My Son John* aunque Dreyer no es un artista más libre que McCarey; lo que pasa es que las cadenas de Dreyer son menos visibles vistas desde el otro lado del Atlántico.

El arte del cine es el arte de una actitud, el estilo de un ademán. No es tanto el *qué* como el *cómo*. El *qué* es un aspecto de la realidad presentado en forma mecánica por la cámara. El *cómo* es lo que los críticos franceses *designan quizá un poco místicamente como la puesta en* escena. La crítica de auteur es una reacción contra la crítica sociológica que puso al *qué* contra el *cómo*. Empero, sería igualmente erróneo enfrentar al *cómo* contra el *qué*. Lo principal de un estilo con significado es que unifica el *qué* y el *cómo* dentro de una declaración personal; hasta el paso de una película puede ser emocionalmente expresivo cuando se le comprende como figura del estilo. Claro que los mejores directores suelen tener la fortuna de controlar sus películas para evitar una notable disparidad entre el *qué* y el *cómo*. Es solamente en los niveles intermedio e inferior de la producción fílmica donde encontramos desperdicios de talento en obras inadecuadas.

No todos los directores son autores. En realidad, la mayoría de los directores son de hecho anónimos. Tampoco todos los autores son necesariamente directores. En *The Americanization of Emily* hay mucho más de Paddy Chayefsky que de Arthur Hiller, lo cual es un modo de decir que Emily está escrita pero en realidad, no dirigida. Los *actores, en particular los cómicos, son en grados diversos,* sus propios autores. Tal vez se diga que Leo McCarey dirigió la película más graciosa de los hermanos Marx, *Duck Soup,* pero no se le puede atribuir haber moldeado sus anárquicas personalidades. Lo malo de los hermanos Marx en comparación con Chaplin, Keaton y Lloyd de la época silenciosa fue que nunca controlaron sus propios filmes, ni como directores, ni como productores. W. C. Fields realizó sus más memorables actos cortos de vodevil en escenarios de tercera clase. Recordamos fragmentos, y casi no filmes. Greta Garbo tenía un interés fragmentario en *Susan Lennox-Her Fall and Rise,* de Robert Z. Leonard.

¿Sería ahora más brillante la personalidad de la Garbo sin sus actuaciones en *Camille* (George Cukor), *Ninotchka* (Ernst Lubitsch) y *Queen Christina* (Rouben Mamoulian)? Podemos citar buenas secuencias en malas películas *ad infinitum, ad gloriam.* ¿Qué decir de las buenas actuaciones de malos actores? ¿O de las *buenas novelas de novelistas* malos? Lo bueno y lo malo parecen ser más importantes en la actuación y en la escritura que en la dirección. La gente más cultivada sabe lo que le gusta y lo que es arte *en la actuación y en la escritura;* pero la dirección es un concepto misterioso, por no decir místico de creación. En realidad no se trata de creación, sino más bien de una forma agotadora de contemplación. El director es a la vez el componente más importante y el menos necesario de la producción de películas. En su relativa pasividad hacia todo lo que pasa frente a él, es el más moderno y el más decadente de todos los artistas. No valdría la pena estudiarlo si no fuera capaz de vez en cuando de una sublimidad de expresión extraída casi milagrosamente de su medio mercantilista.

1

El olimpo de los directores

Se trata de directores cuya visión personal del mundo ha dejado atrás sus problemas técnicos. Mencionar algunos de sus nombres equivale a evocar un mundo autónomo, con sus leyes e imágenes propias; son gente que tuvo la fortuna de dar con las condiciones y colaboradores adecuados para expresar cabalmente su talento. En letra cursiva presentamos las obras de especial interés de cada director.

Charles Chaplin (1889-)

PELÍCULAS: 1914: Making a Living (Para ganarse la vida), Kid Auto Races at Venice (Charlot satisfecho de sí mismo), Mabel's Strange Predicament (Charlot en el hotel), Between Showers (Charlot y el paraguas), A Film Johnnie (Charlot hace cine), Tango Tangles (Charlot bailarín), His Favorite Pastime (Charlot entre el bar y el amor); Cruel, Cruel Love (Charlot marqués); The Star Boarder (Charlot ama a la patrona), Mabel at the Wheel (Mabel al volante), Twenty Minutes of Love (Charlot y el cronómetro), Caught in a Cabaret (Charlot camarero), Caught in the Rain (Un amor de Charlot), A Busy Day (Madame Charlot), The Fatal Mallet (El mozo de Charlot), Her Friend the Bandit (El flirt de Mabel), The Knockout (Charlot y Fatty en el ring), Mabel's Busy Day (Charlot y las salchichas), Mabel's Married Life (Charlot y el maniquí), Laughing Gas (Charlot dentista), The Property Man (Charlot tramoyista), The Face on the Barroom Floor (Charlot pintor), Recreation (Fiebre primaveral), The Masquerader (Charlot gran coqueta), His New Profession (Charlot enfermera), The Rounders (Charlot y Fatty van de juerga), The New Janitors (Charlot portero), Those Love Pangs (Charlot y José rivales en amor), Dough and Dynamite (Charlot marmitón), Gentlemen of Nerve (Charlot y Mabel en las carreras), His Musical Career (Charlot mozo de cuerda), His Trysting Place (Charlot papá), Tilli's Punctured Romance (El romance roto de Tillie), Getting Acquainted (Charlot y Mabel de paseo), His Prehistoric Past (Charlot rey). 1915 His New Job (Charlot debuta), A Nigh Out (Charlot va de juerga), The Champion (Charlot boxeador), In the Park (Charlot en el parque), The Jitney Elopement (Charlot quiere casarse), The Tramp (El vagabundo), By the Sea (Charlot en la playa), Work (Charlot aprendiz), A Woman (Señorita Charlot), The Bank (Charlot en el banco), Shanghaied (Charlot marinero), A Night in the Show (Charlot en el musichall). 1916: Carmen (Carmen), Police (Charlot ladrón), The Floorwalker (Jefe de sección), The Fireman (Charlot bombero), The Vagabond (El vagabundo), *One A. M.* (Charlot vuelve tarde), The Count (El conde), *The Pawnshop* (El usurero), Behind the Secreen (El tramoyista), *The Rink* (El patinador). 1917: *Easy Street* (La calle de la paz), *The Cure* (El balneario), *The Inmigrant* (El emigrante), *The Adventurer* (El aventurero). 1918: Triple Trouble (Vaya dificultades), *A Dog's Life* (Vida de perros), The Bond, *Shoulder Arms* (Armas al hombro). 1919: *Sunnyside* (Un idilio en el campo), A Day's Pleasure (Un día de placer). 1920: *The Kid* (El chico). 1921: The Idle Class (La máscara de hierro). 1922: Pay Day (Día de pago). 1923: *The Pilgrim* (El peregrino), *A Woman of Paris* (La opinión pública). 1925: *The Gold Rush* (La fiebre del oro). 1928: *The Circus* (El circo). 1931: *City Lights*. 1936: *Modern Times*. 1940: *The Great Dictator*. 1947: *Monsieur Verdoux*. 1952: *Limelight*. 1957: A King in New York (no exhibida en Nueva York). 1967: The Countess from Hong Kong.

Hemos presentado la lista de los "primitivos" filmes Sennett de Chaplin, porque la evolución del actor precedió a la evolución y desarrollo del director. No debe confundirse la evidente simplicidad del arte de Chaplin con falta de técnica; para él, su otro yo en la pantalla ha sido objeto primordial y supremo de observación, y el estilo que lógicamente surgió de esto representa la antítesis de las primitivas fórmulas de Eisenstein sobre montaje. El ya desaparecido André Bazin analizó brillantemente esta oposición fundamental entre el montaje y la secuencia de una escena; dijo: "Si el burlesco triunfó antes de Griffith y del montaje, ello se debió a que la mayoría de sus chistes y situaciones cómicas se derivaban de una comedia de espacio, de la relación del hombre con los objetos y con el mundo exterior. En *The Circus*, Chaplin está realmente dentro de la jaula del león y ambos aparecen en la pantalla en el mismo encuadre." Sin embargo, Chaplin, a diferencia de Keaton acabó por subordinar sus vínculos físicos con el mundo exterior a la relación interior, casi esquizofrénica, entre director y actor. Los objetos físicos que siguieron siendo apoyos mecánicos en el cine de Keaton se convirtieron en símbolos universales en el de Chaplin. El pasmoso ballet con un globo enorme de *The Great Dictator* saca su fuerza no de las propiedades físicas de los globos sino de una extensión simbólica de la megalomanía. El círculo que Chaplin traza en el suelo en *The Circus* es más bien una imagen de tiempo y vida y no una imagen de espacio. La pérdida de plasticidad y especificidad en las películas de Chaplin coincidió con una pérdida de humorismo y un aumento de significado. Chaplin, que acabó perdiendo a casi todo su público, en *Candlelights* celebra su propia muerte, lo cual es un concepto de egoísmo sublime sin paralelo en el mundo del cine. Para imaginar

su propia muerte uno debe imaginar la muerte del mundo, de ese mundo que siempre bailoteó tan inútilmente en las elocuentes puntas de los dedos de Chaplin.

Chaplin incursionó en el marxismo *(Modern Times)* y en el brechtianismo *(Monsieur Verdoux)*, pero el solipsismo de sus conceptos se negó a aceptar las consecuencias sociales de sus teorías. La idea del actor siempre ha contradicho la idea de las masas, del mismo modo que el acercamiento siempre ha deformado el concepto panorámico de la historia. La sensibilidad de Chaplin a la eterna perversidad de la mujer, vino a nublar su concepto del mundo. ¿Qué es, después de todo, el acercamiento final de *City Lights*, sino la imagen definitiva de un hombre que se siente trágicamente indigno de su amada?

Se ha criticado a Chaplin haber abandonado el Vagabundo, personaje que en la mente popular se había tragado a su creador; también podría criticársele haber madurado y volverse reflexivo. La amarga melancolía de *Candlelights* penetra en *A King in New York*, filme que equivocadamente se ha considerado antinorteamericano. Sin embargo, para Chaplin, los Estados Unidos son una fantasía y una ilusión, un mundo maravilloso que quizá vuelva a visitar, pero que seguramente jamás reconquistará. Tomada en su conjunto, la carrera de Chaplin es una biografía cinemática con una expresión artística del más alto nivel.

Chaplin el director, negó a Chaplin el actor sólo en dos ocasiones: *A Woman of Paris* (1923) y *The Countess from Hong Kong* (1967). Pero incluso en esas dos películas relativamente objetivas, la actuación de Chaplin es bastante contrastada. Es curioso que *A Woman from Paris* haya sido considerada como adelante de su tiempo y *The Countess from Hong Kong* atrás de él; pero en ambas se perciben las raíces de Chaplin en el teatro. Sin la gracia escénica de Chaplin en el centro de la acción, toda la maquinaria escénica se hace más conspicua; sin embargo, comunica su propia personalidad a actores tan disímbolos como Adolphe Menjou, Edna Purviance, Marlon Brando y Shopia Loren. La continuidad de su carrera se mantiene aun en ausencia de la actuación de su persona, lo cual demuestra que en el cine, los sentimientos se expresan *a través* de los actores, no *por* los actores.

Robert Flaherty (1884-1951)

PELÍCULAS: 1922: *Nanook of the North*. 1926: Moana. 1927: White Shadows of the South Seas (con W. S. Van Dyke). (Sombras blancas en los mares del Sur). 1931: *Tabú* (con F. W. Murnau). 1934: *Man of Aran*. 1937: Elephant Boy (con Zoltan Korda). 1948: *Louisiana Story*. Cortos: 1925: The Pottery Maker. 1927: The Twenty-Four Island. 1931: Industrial Britain. 1942: The Land.

No sólo fue Robert Flaherty el "padre" del documental sino también una de sus pocas justificaciones; en realidad sus filmes entran tan fácilmente en la categoría de cine de ficción que casi no parecen documentales. En forma puramente intuitiva, Flaherty percibió las limitaciones de la cámara impersonal y las restricciones del encuadre formal. Al involucrarse en su material, estableció un principio cinematográfico que es paralelo al Principio físico de la Incerteza, de Werne Heisenberg, de que la sola observación de las partículas nucleares (y cinemáticas) altera las propiedades de esas partículas. Uno de los momentos más hermosos de la historia del cine quedó grabado cuando Nanook, sonriente, accedió a que entrara la cámara de Flaherty en su iglú. El director no atisba ni espía a Nanook ni trata de tomar su vida descarnadamente. Él colabora con Nanook en una representación, no en una simulación de la existencia. Lo que Flaherty comprendió a la perfección fue que era muy posible que el documental degenerara en un simple goce visual cuando las imágenes no fueran reprocesadas en la mente del artista.

Tabú sigue siendo nota subordinada e interesante en la carrera de Flaherty y, visto a distancia, su choque con Murnau aparece como algo inevitable y fatal. Cuando Flaherty expresaba la adaptabilidad del hombre a la Naturaleza, Murnau meditaba sobre el lugar del hombre en el universo; mientras Flaherty se ocupaba del ritmo del vivir, Murnau tenía la obsesión del sentido de la vida.

Algunas escuelas de documentales desconocieron a Flaherty, hacia los años treintas, por su supuesto exotismo. La acusación tuvo más importancia en esa época en que la gente creía que los documentales podrían reformar el mundo. Actualmente, Flaherty nos parece conmovedoramente romántico por su deseo de hallar gente que hubiera escapado de la corrupción de la civilización. El cine de Flaherty es uno de los últimos legados del "culto de la Naturaleza" y, como tal, es infinitamente precioso.

John Ford (1895-)

PELÍCULAS: 1917: The Tornado, The Trail of Hate, The Scrapper, The Soul Herder, Cheyenne's Pal, Straight Shooting, The Secret Man, A Marked Man, Bucking Broad-

way. 1918: Phantom Riders, Wild Women, Thieves' Gold, The Scarlet Drop, Hell Bent, Delirium, A Woman's Fool, Three Mounted Men. 1919: Roped, A Fight for Love, The Fighting Brothers, Bare Fists. The Gun Packers, Riders of Vengeance, The Last Outlaw, The Outcasts of Poker Flat, Ace of the Saddle, Rider of the Law, A Gun Fightin' Gentleman, Marked Men. 1920: The Prince of Avenue A, The Girl in Numer 29, Hitchin' Posts, Just Pals. 1921: The Big Punch, The Freeze-Out, The Wallop, Desperate Trails, Action, Sure Fire, Jackie. 1922: Little Miss Smiles, Silver Wings, The Village Blacksmith. 1923: The Face on the Bar-Room Floor, Three Jumps Ahead, Cameo Kirby. 1924: Hoodman Blind, North of Hudson Bay, The Iron Horse (El caballo de hierro), Hearts of Oak. 1925: Lightnin', Kentucky Pride, The Fighting Heart, Thank You. 1926: The Blue Eagle, The Shamrock Handicap, Three Bad Men. 1927: Upstream. 1928: Four Sons, Mother Machree, Napoleon's Barber, Riley the Cop. 1929: Strong Boy, Black Watch, Salute. 1930: *Men Without Women,* Born Reckless, *Up the River,* The Seas Beneath. 1931: The Brat, *Arrowsmith.* 1932: *Air Mail,* Flesh. 1933: Pilgrimage, *Doctor Bull.* 1934: *The Lost Patrol,* The World Moves On, *Judge Priest.* 1935: *The Whole Town's Talking, The Informer, Steamboat, Round the Bend.* 1936: *The Prisoner of Shark Island,* Mary of Scotlan, The Plough and the Star. 1937: Wee Willie Winkie, *The Hurricane.* 1938: Four Men and a Prayer, Submarine Patrol. 1939: *Stagecoach, Young Mr. Lincoln,* Drums Along the Mohawk. 1940: *The Grapes of Wrath, The Long Voyage Home.* 1941: *Tobacco Road,* Sex Hygiene (documental del ejército norteamericano), *How Green Was My Valley.* 1942: The Battle of Midway (documental de la marina norteamericana). 1943: December 7th, We Sail at Midnight (documental de la marina norteamericana). 1945: *They Were Expendable.* 1946: *My Darling Clementine.* 1947: The Fugitive. 1948: *Fort Apache,* Three Godfathers. 1949: *She Wore a Yellow Ribbon.* 1950: When Willie Comes Marching Home, *Wagonmaster, Rio Grande.* 1951: This Is Korea (documental de la marina norteamericana). 1952: What Price Glory, *The Quiet Man.* 1953: *Mogambo.* 1954: *The Sun Shines Bright.* 1955: *The Long Gray Line,* Mister Roberts. 1956: *The Searchers.* 1957: *The Wings of Eagles, The Rising of the Moon.* 1958: The Last Hurrah. 1959: *Gideon of Scotland Yard,* Korea (documental), *The Horse Soldiers.* 1960: Sergeant Rutledge. 1961: *Two Rode Together.* 1962: *The Man Who Shot Liberty Valance.* 1963: How the West Was Won (con Henry Hathaway y George Marshall), *Donovan's Reef.* 1964: *Cheyenne Autumn.* 1965: Young Cassidy (terminada y firmada por Jack Cardiff). 1966: *Seven Women.*

Si John Ford hubiera muerto o se hubiera retirado a fines de 1929, a lo más hubiera recibido una simple mención en la historia del cine. *The Iron Horse* y *Four Sons* atrajeron en su época una poca de atención y parecen ser los únicos filmes silenciosos de Ford en el repertorio norteamericano. *The Iron Horse* está claramente influido por Griffith y *Four Sons* acusa la influencia de Murnau. Ninguna de esas dos obras es una revelación en sí misma, aunque las dos contienen momentos privilegiados que son privativos de Ford. Por encima de todo se nota una nostalgia por la inocencia perdida en el nivel familiar histórico. Ya desde este primer periodo de su carrera se percibía su habilidad técnica, pero no es sino hasta 1929 cuando puede considerársele uno de los grandes artistas del medio; por ese entonces, su percepción personal no había alcanzado el nivel de un Lubitsch o de un Lang.

Si se hubiera muerto o retirado a fines de 1939, habría merecido un parrafito por *The Informer* y *Stagecoach;* del primero se dice que es el primer filme sonoro creativo norteamericano y que *Stagecoach* es el renacer del Oeste. No pasaría de ser una figura desdibujada y con escaso o ningún relieve, estrictamente circunscrita a su época, como lo está Marcel Carné; sería un blanco vulnerable a todos los críticos posteriores a Bazin. También sería anticuado el expresionismo calculado y la lloriqueante sensiblería de *The Informer.* El estilo de Ford persistió en 1935, a la sombra de Murnau, si bien podría decirse que casi nadie paró mientes en *Steamboat 'Round the Bend* y *The Whole Town's Talking* que son de ese mismo año. El estrc y el vigor de su forma de expresar nunca han sido suficientemente apreciados. Los críticos de los años treintas hacían burlas diciendo que el sistema de Hollywood obligaba a Ford a hacer tres *Wee Willie Winkles* por cada *Informer.* La burla, hoy como entonces, se revolvía contra los críticos. A pesar de la mitología monstruosa de Shirley Temple, *Wee Willie Winkle* contiene extraordinarios pasajes desde el punto de vista de los niños. Lo que la crítica de los treintas admiraba en Ford era su habilidad para no presentar las llamadas películas de mujeres a pesar de las coacciones del estudio; tampoco le interesaban gran cosa las fantasías de las intrigas sexuales. Por ser irlandés, católico y partidario de servirse de la acción, tendía a presentar lugares públicos en que la gente hablara sin cortapisas. La izquierda ha sido siempre puritana, pero nunca como

en los años treintas, época en que la teología muchacho-muchacha de Hollywood amenazó con paralizar la lucha de clases; en una época así, hasta un conservador católico-irlandés podía pasar como fuerza de progreso.

La reputación de Ford alcanzó su punto más alto, para luego empezar a declinar, en los años cuarentas. *The Grapes of Wrath, The Long Voyage Home* y *How Green Was My Valley* dejaron bien en claro que Ford era *el* director de Hollywood a pesar de la amenaza que le significaban Orson Welles y Preston Sturges. La propaganda en favor del New Deal de *The Grapes of Wrath* influyó desfavorablemente en su fama y también en la reputación literaria de John Steinbeck. El estilo personal de Ford no armonizó con la concepción biológica de los personajes de Steinbeck. Cuando Steinbeck deshumanizaba sus personajes y los convertía en seres abyectos, necesitados y oprimidos, Ford producía nostalgia y humanizaba a los insectos económicos de Steinbeck y los volvía campeones heroicos de un orden agrario familiar o comunal. Cuando produjo *How Green Was My Valley,* Ford había dominado a tal grado su estilo narrativo que podía darse el lujo de intercalar pausas y contemplaciones para expresar sus sentimientos. Incluso el Jeeter Lester de Charlie Grapewin quedó transformado de un codicioso animal de corral en un personaje que aunque descamisado, era un firme pilar de la tradición. Ford tuvo en común con Welles muchas otras cosas, de las que la gente de aquel entonces no se dio cuenta cabal. Ford tenía 46 años cuando produjo *How Green Was My Valley* y Welles apenas 25 cuando hizo *Citizen Kane,* pero ambas películas son obra de hombres maduros, los comienzos de un cine memorable.

The Battle of Midway de Ford es ostensiblemente un documental, pero también es una declaración personal al igual que cualquiera de sus filmes de ficción; parte de la medida común por la que se miden los héroes más valientes. No es la batalla en sí lo que interesa a Ford sino los rostros cansados de aviadores arrancados al Pacífico tras días de privaciones. La segunda guerra mundial fue la última guerra que el mundillo intelectual consideraría como un tema artístico válido. En los años cincuentas Ford fotografió la guerra de Corea, lo cual fue una confirmación de su declinación a juicio de los críticos que forman el juicio del público.

Sólo la generación Lindsay Anderson-Gavin Lambert de *Sequence* y *Sight and Sound* mantuvo en pie la reputación de Ford en el periodo que empezó en 1945 con *They Were Expendable* y que terminó en 1954 con *The Sun Shines*

Bright. Los críticos ingleses apreciaron a Ford por el florecimiento de su estilo personal, en una época en que el resto del mundo, yo incluso, exageraba los méritos de Carol Reed y de David Lean, y su técnica eficaz e impersonal. Finalmente, los Nuevos Críticos de Londres y París redescubrieron a Ford que había sido abandonado hasta por la generación de *Sequence-Sight and Sound.* Los últimos defensores de Ford se han reunido ahora alrededor de *Seven Women* a la que consideran un hito del cine personal.

El finado André Bazin dañó la reputación de Ford con los Nuevos Críticos cuando describió su técnica como un resabio de los años treintas en que predominaban los escenarios. Bazin exageró el mérito de haber usado el foco profundo en *The Little Foxes* como un remedio o antítesis a la "edición invisible" de Ford en *Stagecoach.* Ford había ido desarrollando a lo largo de su carrera un estilo lo bastante flexible para establecer prioridades de expresión. En sus realizaciones se reservaba una o dos tomas o secuencias para expresar un estado de ánimo que era suyo propio, que no pertenecía al argumento, del cual por cierto daba cuenta rápida y eficazmente cuando así se lo exigían. Las películas de Ford, en particular sus últimas producciones, son ante todo su película y sus caracterizaciones; son también la actitud de un director hacia su medio y sus códigos de conducta. En *The Searchers* hay una secuencia fantástica en que interviene un áspero personaje fronterizo que caracteriza Ward Bond; Bond está de pie bebiendo café antes de irse a cazar comanches; en ese momento mira hacia una de las habitaciones y se encuentra con que la señora de la casa acaricia con ternura el uniforme de soldado del hermano de su esposo. Ford hace un corte para presentar una toma de la cara de Bond bebiendo café, mientras sus ojos se alejan delicadamente de la escena que ha presenciado. Nada hará que este hombre revele lo que ha visto; como en la mayoría de sus filmes, se presenta una caballerosidad profunda y sutil que nunca se entremezcla con el flujo de la narración. La delicadeza de la emoción expresada apenas en tres rápidas tomas, perfectamente cortadas, encuadradas y separadas, escapará seguramente a la embotada percepción de ciertos críticos que dan mayor importancia a lo literario; todo ello suponiendo que se dignaran analizar el despreciado género del Western. La belleza de su estilo radica en la economía de expresión que Ford ha alcanzado en cincuenta años de hacer cine. Si hubiera empleado más de tres tomas y de unos cuantos segundos para establecer este rasgo del carácter de Bond, no hubiera valida la pena expresar el punto. Ford resul-

taría falso dentro de las costumbres de una época dominada por la rigurosa necesidad de la supervivencia.

Las principales películas de Ford pueden describirse con una parábola ascendente que va de *Steamboat 'Round the Bend* a *Seven Women;* y aun cuando no esté en su mejor forma, Ford tiene compensaciones accesorias. Su sentimentalismo abarca no sólo a los personajes principales, sino los papeles más insignificantes. Como dijo Jean Mitry en cierta ocasión, hay un mundo de John Ford que tiene un aspecto muy particular. *How Green Was My Valley* hizo de Maureen O'Hara la heroína definitiva de Ford, del mismo modo que *Stagecoach* hizo de John Wayne el héroe definitivo de Ford. La extraordinaria armonía de la pareja Wayne-O'Hara en *Rio Grande, The Quiet Man* y *Wings of Eagles* añade una dimensión sexual a la invocación de Ford de la tradición en la experiencia humana. *How Green Was My Valley* es también notable porque introduce el tratamiento visual que Ford da al pasado como un recuerdo luminoso, más real que el presente y presumiblemente aun más que el heroico futuro. Ford y Hawks, los directores más cercanos a la tradición de Griffith, proyectan aspectos diferentes de la personalidad de Griffith: Ford la perspectiva histórica y la visión unificada del mundo y Hawks la complejidad sicológica y la nobleza innata de la caracterización.

Debido a los críticos de izquierda de ideología rígida, Ford nunca más estará de moda otra vez; muchos de sus personajes llevan uniforme sin presentar para ello alguna tortuosa razón. Hasta la originalmente pacifista *What Price Glory* queda transformada en manos de Ford en una celebración nostálgica de camaradería militar con Charmaine, el personaje de voz ronca, surgiendo de las sombras de una idealización del Código de Caballería. Como director, Ford perfeccionó su habilidad en los años veintes; en los treintas cobró fuerza dramática, arrolló en los cuarentas y en los cincuentas fue evocación simbólica. Casi milagrosamente, su estilo ha llegado a ser una doble visión de los hechos, en su inmediación vital y también en la imagen final que dibuja en el horizonte de la historia.

Los defectos de Ford son más bien objetivos que subjetivos, debido a que tiende a ser fiel a sus propios sentimientos a costa de su material. *Mary of Scotland* está evidentemente en favor de María y en contra de Isabel a pesar de la versión en verso libre de Maxwell Anderson. Ford completa la farsa de la objetividad histórica tratando a Mary (Katharine Hepburn) como a una Madonna de los yermos escoceses, injustamente calumniada. (Es curioso que sólo hasta *Seven Women* puede Ford ver a las mujeres

con un cierto grado de ambigüedad sexual). *When Willie Comes Marching Home* pareció ser una obra de Preston Sturges que Ford dirigió con más seriedad de la debida, en tanto que *The Last Hurrah* perdió mucho de su brillo satírico al pasar de la novela a la película. *The Fugitive,* al igual que *The Informer* va contra el sentido del orden de Ford. Es evidente que el cura renegado de Graham Greene y el delator renegado de Liam O'Flaherty están más allá de la comprensión de Ford; en ambos casos, el frío catolicismo de Ford no compagina con el frío catolicismo de las dos novelas, ni tampoco con las tendencias de izquierda de los dos novelistas. *Cheyenne Autumn* es un fracaso, sencillamente porque Ford no puede meterse dentro de los indios que trata de ennoblecer.

A final de cuentas el cine de Ford puede ser considerado como un continente lleno de altas montañas y de valles desiertos. *The Horse Soldiers* llega al límite máximo de debilidad cuando los personajes hablan abstractamente sobre la guerra; en cambio la marcha de los soldaditos del niño perdura en la mente mucho después de que se han olvidado los diálogos. Tyrone Power se desenvuelve bien en *The Long Gray Line,* pero, ¿quién podrá olvidar la primera materialización de su familia en la mesa de la cocina o bien a Maureen O'Hara de pie en el vano de la puerta viendo al sustituto del hijo marchar a la guerra? Ford es mucho más que la suma de sus grandes momentos. Narrador y poeta de imágenes, hizo que sus películas tuvieran movimiento y conmovieran.

D. W. Griffith (1875-1948)

PELÍCULAS: (lista parcial de 1908 a 1914: 1908: The Adventures of Dollie, For the Love of Gold, After Many Years, The Taming of the Shrew, The Song of the Shirt. 1909: Edgar Allan Poe, The Curtain Pole, The Politician's Love Story, The Voice of the Violin, The Medicine Bottle, The Drunkard's Reformation, The Suicide Club, Resurrection, The Cricket on the Heart, What Drink Did, The Violin Maker of Cremona, The Lonely Villa, Her First Biscuits, A Convict's Sacrifice, The Mended Lute, The Sealed Room; 1776: o, The Hessian Renegades; In Old Kentucky, Leather Stockings, Pippa Passes, A Change of Heart, In the Watches of the Night, Through the Breakers, Lines of White on a Sullen Sea, Nursing a Viper, The Restoration, The Light That Came, The Red Man's View, A Corner in Wheat. 1910: In Old California, As It Is in Life, The Unchanging Sea, Ramona, In the Season of

Buds, A Child of the Ghetto, The Face at the Window, Muggsy's First Sweetheart, The House with Closed Shutters, The Usurer, Rose o' Salem Town, The Iconoclast, That Chink at Golden Gulch, The Message of the Violin, Waiter No. 5, The Lesson. 1911: The Two Paths, The Italian Barber, His Trust, His Trust Fulfilled, The Manicure Lady, What Shall We Do with Our Old, Fisher Folk, The Lily of the Tenements, The Hearth of a Savage, A Decree of Destiny, The Lonedale Operator, The Spanish Gypsy, Paradise Lost, How She Triumphed, Enoch Arden, The Primal Call, Fighting Blood, The Last Drop of Water, The Squaw's Love, The Revenue Man and the Girl, Her Awakening, The Battle, Through Darkened Vales, The Miser's Heart, The Failure, A Terrible Discovery. 1912: For His Son, A Mender of Nets, The Goddess of Sagebrush Gulch, A Girl and Her Trust, The Female of the Species, The Lesser Evil, The Old Actor, A Temporary Truce, Lena and the Geese, Man's Lust for Gold, Man's Genesis, The Sands of Dee, A Change of Spirit, A Pueblo Legend, An Unseen Enemy, A Feud in the Kentucky Hills, The Musketeers of Pig Alley, My Baby, Friends, The Massacre, The New York Hat, The God Within, Greed, The One She Loved. 1913: Broken Ways, The Sheriff's Baby, The Mothering Hearth, The Battle at Elderbush Gulch, Judith of Bethulia, The Battle of Sexes. 1914: The Escape, Home Sweet Home (Hogar, dulce hogar), The Avenging Conscience, The Mother and the Law. 1915: *The Birth of a Nation* (El nacimiento de una nación). 1916: *Intolerance* (Intolerancia). 1918: *Hearts of the World* (Corazones del mundo), The Great Love, The Greatest Thing in Life (Lo más grande en la vida). 1919: A Romance of Happy Valley, The Girl Who Stayed at Home, *Broken Blossoms, True Heart Susie,* The Fall of Babylon (La caída de Babilonia), The Mother and the Law, Scarlet Days, The Greatest Question. 1920: The Idol Dancer, The Love Flower (La flor del amor), *Way Down East.* 1921: Dream Street (La calle de los sueños). 1922: Orphans of the Storm (Huérfanos de la tormenta), One Exciting Night. 1923: *The White Rose* (La rosa blanca). 1924: America, *Isn't Life Wonderful?* 1925: Sally of the Sawdust, That Royle Girl. 1926: Sorrows of Satan. 1928: Drums of Love, The Battle of the Sexes. 1929: Lady of the Pavements (Mascarada). 1930: *Abraham Lincoln.* 1931: *The Struggle* (La lucha). 1940: One Million B.C. (Un millón de años antes de Cristo), (firmada por Hal Roach, aunque debido a la época en que se filmó se supone fue dirigida por Griffith).

Es ya tiempo de que D. W. Griffith sea rescatado del falso pedestal de precursor pasado de moda. El cine de Griffith está tan pasado de moda como los dramas de Esquilo; cuando uno repara en la imagen del pájaro en su jaula de la caseta telefónica en *The Birds,* de Hitchcock, una derivación de un punto de vista igualmente objetivo de *Broken Blossoms,* de Griffith, se hace más dudosa y objetable que nunca, la supuesta antigüedad de Griffith. Sólo en la historia del cine, medio siglo se considera un milenio; ello es particularmente cierto en los historiadores liberales, tecnológicos o marxistas que han abrazado una teoría del progreso en contradicción de todas las demás artes. Según sus pautas, el cine no sube y baja, como lo hacen todas las demás artes, en relación con los artistas involucrados en ellas. En vez de eso, el cine está sujeto a un cierto proceso místico de evolución según el cual las tomas manuales de Griffith en su película sobre Babilonia son el peldaño inferior de una escala que lleva a las alturas de Eisenstein. Inversamente, la falsa suposición de que el cine avanzó progresivamente de Griffith a Murnau y luego a Eisenstein, de 1915 a 1928, implica la idea de que a partir de 1929 el cine fue traicionado. El hecho cierto es que Griffith, Murnau y Eisenstein tienen conceptos diferentes del mundo y que sus "aportaciones" técnicas no podrán ser jamás separadas de sus personalidades. El reciente redescubrimiento de Griffith en Nueva York y París se centró no en filmes relativamente famosos como *The Birth of a Nation* e *Intolerance,* sino en obras maestras poco conocidas como *Broken Blossoms, True Heart Susie, Way Down East, Dream Street* y *Orphans of the Storm.*

Podemos también darnos cuenta de que los filmes silenciosos de Griffith, como los de Sternberg y Stroheim son valorizados descuidadamente por sus títulos absurdos. Cuando se dice que Griffith es ingenuo quizá la equivocación se deba a los títulos de sus filmes, aunque su contenido desmiente el concepto. Sin embargo, en años recientes, tanto Jean Renoir como Joseph von Sternberg han repudiado explícitamente los títulos de sus películas. Cierto, Griffith no fue un escritor, al menos en el estricto sentido literario, sino un productor de películas de extraordinaria profundidad y complejidad. Cuando Richard Barthelmess se encuentra por vez primera a Lillian Gish en *Broken Blossoms,* el intercambio sutil de emociones entre los dos actores desafía el arte del mejor novelista; sin embargo, a la escena se la mide casi invariablemente por el título de revista barata que la "explica". Los mismos críticos e historiadores que se opusieron a la intrusión del diálogo

en los filmes silenciosos tuvieron la culpa de la reducción de las gloriosas imágenes del cine silencioso a la innegable debilidad del título explicatorio. Desde los primeros años de su carrera Griffith dominó la mayor parte del vocabulario técnico del cine pero casi en seguida se puso a simplificarlo para lograr una mayor penetración sicológica de las cuestiones dramáticas con las que estaba relacionado. Como todos los grandes artistas, su arte se había vuelto tan engañosamente sencillo cuando filmó *Abraham Lincoln* que la mayor parte de los críticos pensaron que estaba declinando. Aun hoy en día, la desnuda simplicidad de Lincoln se ve infinitamente más grande que el deslumbramiento, que estuvo de moda en otro tiempo, de *Applause,* de Mamoulian.

Todos los productores de películas están en deuda con D. W. Griffith; aun antes de *The Birth of a Nation,* él ya había logrado sintetizar los elementos dramáticos y documentales de la película contemporánea de largo metraje. Hizo que sus actores se movieran en escenarios naturales sin que se viera el menor vestigio de incongruencia. Es indudable que el paisaje rural de *True Heart Susie* y *The White Rose* están en completa armonía con el arrobamiento descuidado de Lillian Gish y Mae Marsh. Para Griffith, un árbol era más que árbol; con su fuerza y vulnerabilidad expresaba metafóricamente la vida emocional de sus heroínas. El público contemporáneo ha perdido este sentido de armonía sicológica con la Naturaleza, al grado de que los árboles, digamos, en las composiciones de Antonioni sirven como metáforas de indiferencia cósmica; las armonías de Griffith se han convertido en las disonancias de Antonioni; ha desaparecido el orden moral al cual se refieren los escenarios de Griffith; a los conocedores modernos sólo les queda deleitarse con torrentes y torrentes de actuación, clásica, violenta y directa e inventivamente encaminados con plena intención sicológica. Sabios literatos pueden encontrar insondables profundidades en la inescrutable sonrisa de Mónica Vitti aunque es mucho más difícil a una actriz expresar sentimentalmente sentimientos aun tan simples como alegría o temor, que dejar que el director los exprese por ella con metáforas visuales literarias. Lillian Gish es una actriz muy superior a Mónica Vitti debido a que el cine de Griffith exige un redescubrimiento de la realidad de la conducta, en tanto que Antonioni desnuda a sus caracteres de sus personalidades para lograr una declaración literaria sobre la locura y el aburrimiento.

Griffith ideó una gramática de emociones que puso en práctica mediante una edición sorpresiva. La distancia focal de sus lentes llegó a ser una parte del sentimiento. Sus acercamientos no sólo intensificaban su emoción sino que enviaban a los personajes de la prosa de la república, al reino de la poesía. Los momentos privilegiados de Griffith siguen destellando entre los más hermosos de todo el cine; como están más allá de la mera técnica, sólo a él pertenecen; Griffith inventó esta "mera" técnica, pero acabó dejándola atrás.

Howard Hawks (1896-)

PELÍCULAS: 1926: The Road to Glory, Fig Leaves. 1927: The Cradle Snatchers, Paid to Love. 1928: *A Girl in Every Port,* Fazil, The Air Circus. 1929: Trent's Last Case. 1930: *The Dawn Patrol.* 1931: The Criminal Code. 1932: The Crowd Roars, *Scarface,* Tiger Shark. 1933: Today We Live. 1934: *Twentieh Century,* Viva Villa! (terminada y firmada por Jack Conway). 1935: Barbary Coast. 1936: *Ceiling Zero, The Road to Glory,* Come and Get It (con William Wyler). 1938: *Bringing Up Baby.* 1939: *Only Angels Have Wings.* 1940: *His Girl Friday.* 1941: Sergeant York, Ball of Fire. 1943: *Air Force.* 1944: *To Have and Have Not.* 1946: *The Big Sleep.* 1948: *Red River,* A Song Is Born. 1949: *I Was a Male War Bride.* 1952: *The Big Sky, Monkey Business,* O'Henry's Full House (The Ransom of Red Chief episode). 1953: *Gentlemen Prefer Blondes.* 1955: The Land of the Pharaohs. 1959: *Rio Bravo.* 1962: *Hatari!* 1964: *Man's Favorite Sport.* 1965: Red Line—7000. 1967: *El Dorado.*

Hasta hace muy poco, Howard Hawks era al menos conocido y apreciado de los directores de Hollywood, de cualquier categoría. Su nombre no apareec en los índices de Kracauer —*Theory of Film, Grierson on Documentary* (que se ocupa de muchos directores de Hollywood), ni en *The Rise of the American Film* de Lewis Jacobs, ni tampoco en las series *Penguin Film* de Roger Manvell. *The Film Till Now* de Paul Rotha hace una breve referencia a Hawks: "Muy bueno en todos los terrenos; excelente en *The Crowd Roars, Scarface, Ball of Fire* y *The Big Sleep*". Por el contrario Hawks había sido muy admirado en Francia desde 1932 con *Scarface;* en ese entonces, los años treintas y cuarentas, era más fácil ver *Scarface* en París que en Nueva York. Muchos cines del recuerdo presentaban un programa doble con *The Public Enemy* y *Little Caesar,* pero *Scarface* siempre era retirada de las carteleras por los intereses Howard Hughes. (Sería interesante saber dónde y cuándo Robert Warshow vio *Scarface,* a la que se refiere

brevemente en su famoso ensayo sobre *The Gangster as Tragic Hero).* Pero una vez descubierto, Hawks reveló un vigoroso estilo personal y un peculiar modo de ver el mundo. *Man's Favorite Sport, Red Line—7000* y *El Dorado* son quintaesencialmente hawksianas; en una película tras otra, aparecen, con poquísimas variaciones, los mismos linea mientos y situaciones básicas; llámese clasicismo o rutina, lo cierto es que para un director de méritos tan poco conocidos dentro de los círculos de habla inglesa, Hawks ha logrado un sorprendente control en sus películas; ha hecho las que eran de su agrado y ha metido mano en los guiones de todas ellas. El héroe hawkasiano obra con notable eficacia en un universo predominantemente masculino.

Si a los héroes de Ford los sostiene la tradición, a los de Hawks los respalda un profesionalismo instintivo. Aún durante la depresión, los personajes de Hawks tienen buenos empleos. El concepto de que a un hombre se le debe medir por su trabajo y no por su habilidad para tratar a las mujeres es la clave de la masculinidad de Hawks, en tanto que lo contrario es la clave de feminidad de Antonioni. Mientras que la actitud de Ford hacia sus mujeres puede definirse en términos de caballerosidad, la mujer de Hawks es una manifestación de la galantería del director.

Como sus héroes, Howard Hawks ha llevado una existencia precaria y ha estado durante más de 40 años en una industria traicionera pero sin tener que renunciar a su identidad personal. Es imposible poner una sola de sus películas como ejemplo definitivo de su carrera; es también muy difícil que algún día deseche la máscara del realizador comercial aunque casi parece que lo hace en *El Dorado,* cuando uno de sus personajes recita *"Eldorado"* de Poe, casi como un tributo a la perceptiva crítica francesa, tanto de Poe como de Hawks.

A lo largo de su carrera, Hawks se ha adaptado a los cambios técnicos pero sin dejar un sendero resplandeciente que pudieran seguir los demás directores; llegó tarde a las películas habladas, después de que Vidor, Lubitsch, von Sternberg y Mamoulian habían ya explorado sus posibilidades; llegó tardísimo al mundo del color y a pesar de que *Land of the Pharaohs* es un esfuerzo decoroso, puede decirse que el mundo de la pantalla ancha no lo encantó. Su técnica es una función de su personalidad y del material con que ha resuelto trabajar. Sus escenarios, que invariablemente indican acción dentro de un breve lapso de tiempo, no se prestan a amaneramientos decorativos; cuando tiene ante sí temas épicos como en *Red River* y *Land of the Pharaohs* divide historia en dos cortos segmentos de tiempo, digamos de dos lustros más o menos; nunca ha usado escenas retrospectivas e incluso en el decenio de 1930 rara vez recurrió al montaje degenerativo de los periodos de tiempo. Su manera de seguir a los actores, de hacer cortes y encuadrar nunca ha llamado la atención por sí misma, lo cual no es ninguna virtud, aunque se diga lo contrario. Los críticos que sostienen que la técnica no debe llamar la atención por sí, son por lo general, críticos que no quieren dar atención a la técnica; si Hawks no se vale de la técnica como un comentario que refleja la acción, ello es porque su personalidad expresa una inteligencia pragmática, que produce hábitos de acción y no una sabiduría filosófica.

Hawks tiene una habilidad increíble para establecer desde el principio el estado de ánimo de la película y para sostenerlo hasta el fin. La atmósfera establecida en las tomas iniciales, envueltas en niebla, de *Barbary Coast, Road to Glory* y *Only Angels Have Wings* produce un hechizo que es solamente hawksiano. Las secuencias iniciales de *Rio Bravo,* sin palabras, presentan todos los elementos morales del filme. La toma de Wayne mirando a Martin desde arriba, con penoso desdén, dice al público todo lo que tiene que saber sobre esos dos hombres; incluso Hawks inclina la cámara para aislar su relación con el fondo y para intensificar los sentimientos recíprocos de vergüenza y frustración. Ya no vuelve a inclinar la cámara en ese filme y la intensidad inicial va menguando hasta caer en lo cómico. Eso es algo típico de la tendencia del director a apartarse de la dramaticidad y verbalización de los sentimientos que van implícitos en la acción.

Hawks toma la mayor parte de sus escenas colocando su cámara a la altura del ojo de un espectador de pie; por ello, hasta sus espectáculos tienen una intimidad humana que no altera con tomas de falso buen gusto con la grúa; trabaja lo más posible dentro de un encuadre y, corta sólo cuando una toma demasiado larga o un rastreo demasiado complicado, puede ser la causa de que el público se distraiga. Se trata de un cine limpio, directo, funcional, que es quizá el más distintivo en el cine norteamericano; ciertamente no es la última palabra en el arte de hacer películas, pero sus cualidades son más raras de lo que muchos críticos han percibido. Aún en el momento en que se exhibían, los filmes de Hawks gustaron por su profesionalismo sólido. Hawks ha trabajado con los más distinguidos camarógrafos de Hollywood: Gregg Tolan, Lee Garmes, James Wong Howe, Tony Gaudio, Ernest Haller, Russell Harlan y Sid Hickox. Hawks ha sido algo más que un magnífico

profesional. Su técnica ha servido para expresar su credo personal de que el hombre es la medida de todas las cosas.

Fuera de algunas burlas sobre la persecución de rojos en *His Girl Friday*, Hawks no ha indicado nunca sus orientaciones políticas. El religioso lunático de *Twentieth Century*, el fervor religioso de *Sergean York* y la mordaz piedad después del hecho brutal de *Red River* son todo lo que hay de religión en el mundo de Hawks. Sólo en *Sergeant York* no se ha ocupado de la clase muy pobre y sólo en *Bringing Up Baby* se ha ocupado de los muy ricos. Hasta donde recuerdo nunca ha habido un divorcio o un suicidio inmotivado en sus filmes. Hawks rehusó dirigir *Fourteen Hours* porque desaprobaba explícitamente el tema del suicidio como forma de escape neurótico. (Posteriormente, Henry Hathaway dirigió la película). Es curioso, sin embargo, que en *Dawn Patrol, Today We Live, Ceiling Zero* y *Road to Glory* haya culminaciones casi suicidas en que los personajes aceptan misiones fatales, si bien la moral no sufre detrimento porque en cada uno de esos casos el mártir se encuentra frente a una obligación; no deja de ser significativo que todos esos episodios de sacrificio ocurran en películas de los años treintas, época en que las virtudes hawksianas estaban en su apogeo. Hawks, director de porciones y también de un todo unificado, ha estampado su característico punto de vista amargo de la vida, en melodramas de aventuras gangsteriles y detectivescos, del Oeste, musicales y comedias de excentricidades, que es lo que mejor hacen los norteamericanos y lo que menos aprecian. Ahora que su obra ha sido cabalmente revivida y revalorizada en el mundo de habla inglesa, no tiene objeto discutir con los escasos rezagados que sostienen que su arte no es Arte. El que podamos percibir las mismas características de dirección en una gran variedad de géneros es prueba indudable de habilidad artística; y el que podamos gozar de los diferentes géneros es prueba evidente de que el director tiene el deseo, el anhelo de divertir.

Alfred Hitchcock (1899-)

PELÍCULAS: 1925: The Pleasure Garden. 1926: The Mountain Eagle, The Lodger. 1927: Downhill, Easy Virtue, The Ring. 1928: *The Farmer's Wife,* Champagne, The Manxman. 1929: *Blackmail. 1930:* Juno and the Paycock, *Murder.* 1931: The Skin Game. 1932: East of Shangahi, Number Seventeen. 1935: *The Man Who Knew Too Much, The 39 Steps,* Strauss' Great Waltz. 1936: *Secret Agent.* 1937: *Sabotage.* 1938: *The Lady Vanishes, A Girl Was Young.* 1939: Jamaica Inn. 1940: *Rebecca, Foreign Correspondent.* 1941: Mr. and Mrs. Smith, *Suspicion.* 1942: *Saboteur.* 1943: *Shadow of a Doubt.* 1944: Lifeboat. 1945: Spellbound. 1946: *Notorious.* 1947: The Paradine Case. 1948: Rope. 1949: *Under Capricorn.* 1950: *Stage Fright.* 1951: *Strangers on a Train.* 1953: *I Confess.* 1954: *Dial M for Murder, Rear Window.* 1955: *To Catch a Thief, The Trouble with Harry.* 1956: *The Man Who Knew Too Much, The Wrong Man.* 1958: *Vertigo.* 1959: *North by Northwest.* 1960: *Psycho.* 1963: *The Birds.* 1964: Marnie. 1966: *Torn Curtain.* 1969: Topaz, Frenzy.

Alfred Hitchcock es el técnico insuperable del cine norteamericano. Ni siquiera sus muchos enemigos le niegan esta distinción; como Ford, Hitchcock corta en su mente y no en la sala de corte, con cinco diferentes disposiciones o arreglos para cada escena. Es el único estilo contemporáneo que aúna las tradiciones clásicas y divergentes de Murnau (movimientos de cámara) y de Eisenstein (montaje). (Welles, por ejemplo, debe mucho a Murnau, en tanto que Resnais está más próximo a Eisenstein). Es una lástima que Hitchcock reciba muy rara vez en las eruditas publicaciones anglo-norteamericanas dedicadas al arte cinematográfico, el análisis visual que merece. Se dedicarán páginas y páginas a las ideas sincronizadas de Resnais en *Last Year at Marienband,* pero el sutil diminuendo de Hitchcock en las secuencias cruzadas de la versión norteamericana de *The Man Who Knew Too Much,* pasarán inadvertidas. Quizá Truffaut, Chabrol y Resnais rindan homenaje a Hitchcock, pero los admiradores anglo-norteamericanos de Hitchcock lo seguirán considerando una aberración europea. De esta suerte, "El Amo del Suspenso" no recibe honores en sus propios países.

El arte de Hitchcock está lleno de paradojas. Por ejemplo, *The Birds* revela una moralidad rigurosa a la que se aúna una dosis de humor negro; el tema de complacencia que es propio de toda su obra está aquí tan explícito que por lo general se le malinterpreta. Hitchcock exige una situación de normalidad, aunque desde afuera parezca aburrida y gris, para recalcar la infame anormalidad que se arrastra bajo la superficie. Entiende, cosa que no hacen sus detractores, que el contrapunto desempeña una función crucial en el cine. No se puede cometer un crimen en una casa embrujada o en un oscuro callejón y sacar de allí un buen mensaje para el auditorio. Los espectadores se limitan a retirarse de ese ambiente grotesco y dejan que la escenografía dicte la acción. Nosotros no estamos en la pan-

talla sino unos actores que tratan de ser siniestros. Sin embargo, cuando el crimen se comete en el reluciente cuarto de baño de un motel mientras alguien se da una ducha, se nos hace intolerable la intromisión del mal en nuestra limpia y ordenada existencia. Quizá riamos nerviosamente o con disgusto, pero habremos perdido la complacencia con nuestro modo de vivir. Las constantes invasiones de Hitchcock en la vida diaria con los más atroces y ultrajantes elementos melodramáticos han sacudido las bases mismas de ese humanismo fácil que sostiene que la gente es buena, que los sistemas son los malos, como si los sistemas no fueran funciones de la experiencia humana. Mucho del humor enfermizo, perverso y antihumanístico que ha invadido a los Estados Unidos es una reacción inevitable contra la nauseabunda sensiblería de totalitarismo disfrazado en un humanismo general. Hitchcok nunca ha sido aceptado como parte de esa enfermedad de moda lo cual es algo que se viene a sumar a su prestigio. Él insiste, casi intolerablemente, en la responsabilidad de sus personajes. Podemos violar los mandamientos a nuestro propio riesgo, pero al final debemos pagar el precio de ello. Quizá Hitchcock sea tortuoso pero jamás es deshonesto.

Su reputación se ha visto afectada por el hecho de que ha dado a su público más diversión de la que es permisible en el cine serio; para los puritanos intelectuales, nadie que divierta tanto puede ser profundo. Por otra parte, ¿no es verdad que Santayana dijo que el conocimiento completo extingue el placer? No importa. El arte de Hitchcock siempre deleitará al especialista porque una gran parte de él se nos entrega casi inadvertidamente. El hierro está engastado en terciopelo, la ironía en simplicidad, pero una simplicidad en tantos niveles que el efecto final es vertiginoso y complejo. Bajo el melodrama superficial de las películas de Hitchcock se esconde una vivaz comedia de costumbres. Así por ejemplo, *The Farmer's Wife*, de 1928. presenta el gusto de Hitchcock por la pantomima satírica, del mismo modo que *Master of the House* de Dreyer revela al Gran Danés alejado de la sombra de la eternidad. El estilo de Hitchcock es vivaz y está a la altura de las potencialidades de expresión del más intrascendente encuentro. Sus cortes son el medio por el cual contradice lo que la gente dice con lo que hace; en los principios de su carrera se sintió atraído por el montaje al que consideró como lenguaje mental. En *Murder* (1930), un personaje con aspecto de investigador privado piensa en la comida caliente que le espera en casa y de la que se está perdiendo por no salir de un mugroso hotel; Hitchcock hace un corte abstracto

de espacio para presentar el asado de pato como una simple expresión de la pena de un gourmet. Hitchcock abandonó casi en seguida este experimento y se decidió por la edición intrincada de objetos y miradas dentro de una escena. En sus filmes abundan los objetos y sus correlativos visuales: el dedo faltante en *The 39 Steps*, los címbalos (no símbolos) que chocan en ambas versiones (1935 y 1956) de *The Man Who Knew Too Much*, los chocolates con leche de la línea de montaje de *Secret Agent*, el cuchillo y la bomba de tiempo en *Sabotage*, la bebida en *The Lady Vanishes*, el ojo retorcido de *A Girl Was Young*, la funda con monograma bordado de *Rebecca*, los molinos de viento que giran al revés en *Foreign Correspondent*, los esquís conyugalmente cruzados en *Mr. and Mrs. Smith*, los siniestros vasos de leche de *Suspicion* y *Spellbound*, la autoritaria estatua de la libertad en *Saboteur*, el anillo incriminador de *Shadow of a Doubt*, el compás oculto en *Lifeboat*, la llave de la bodega de vinos en *Notorious*, el retrato hipnótico de *The Paradine Case*, el omnipresente baúl en *Rope*, la cabeza encogida en *Under Capricorn*, la muñeca salpicada de sangre en *Stage Fright*, el encendedor incriminador de *Strangers on a Train*, la bicicleta que cae en *I Confess*, los llavines en *Dial M for Murder*, el anillo de bodas en *Rear Window*, el gato de *To Catch a Thief*, el estorboso cadáver de *The Trouble with Harry*, el alucinador peinado en *Vertigo*, el espolvoreador de *North by Northwest*, la ducha del motel en *Psycho*, las llamas de papel maché en *Torn Curtain*, la sitiada cabina telefónica de *The Birds*. En Hitchcock los objetos nunca son simples elementos de una escenografía, sino más bien la esencia misma de su cine. Tales objetos engloban los sentimientos y temores de los personajes, del mismo modo que los objetos y personajes interactúan en los dramas dentro de los dramas.

El finado James Agee percibió los tintes novelísticos de la forma visual de expresión de Hitchcock en *Notorious*, pero la mayoría de los cronistas norteamericanos no han apreciado como méritos artísticos las virtudes de Hitchcock de vividez y rapidez. Su economía de la expresión puede compararse favorablemente con la de sus colegas o imitadores; así por ejemplo, hay un toque de Hitchcock en la dirección de John Huston de *Reflections in a Golden Eye*. Marlon Brando, el capitán Penderton, sigue a un soldado raso con el cual está obsesionado; atrás de Brando se oye un choque de autos; el soldado y sus amigos vuelven la vista para ver el choque, mientras Brando no le quita la vista al soldado. La equivalencia Hitchcockiana ocurre en *Strangers on a Train* durante un partido de tenis en que

participa Farley Granger, que representa a un personaje preocupado. El golpe visual de la secuencia es el chiste familiar de los espectadores que mueven la cabeza de un lado a otro en un partido de tenis, para seguir la bola. Todas las cabezas se mueven excepto una, la de Robert Walker, que es un asesino sicopático. La diferencia de ubicación de la cámara y de la edición entre la secuencia de Hitchcock y la de Huston es la diferencia entre la derechura visual y la oblicuidad visual. Hitchcock muestra el punto inmediatamente mediante un artificio que le da máxima viveza; en cambio, el efecto de Huston es un poco más lento en sus resultados. Pero es paradójico que Hitchcock sea más oblicuo, sicológicamente, que Huston. Los personajes de Hitchcock están ostensiblemente obsesionados por un melodrama. Walker ha propuesto a Granger un intercambio de crímenes a fin de dejar a la policía sin movil para ninguno de ambos crímenes. Granger nunca ha tomado la proposición con la suficiente seriedad para rechazarla de plano, pero descubre con horror que es cómplice de un crimen y que para cumplir su parte del convenio deberá cometer otro. Walker asedia a Granger en todas partes, y muy en particular en el partido de tenis. Pero sólo bajo la superficie del melodrama aparece el humor más oscuro de la obsesión homosexual, como elemento de nuevo significado. Huston trata la homosexualidad mucho más cerca de la superficie. La caracterización de Brando del capitán Penderton es menos sutil y reprimida que el personaje original de Carson McCullers de la novela gótica. A final de cuentas, Hitchcock es más cinemático y Huston más literario. Hitchcock trabaja en varios niveles en tanto que Huston sólo en uno. La belleza del estilo de Hitchcock es una función de su rapidez y eficacia para operar un mecanismo de tiempo. La personalidad de Huston no se expresa tanto por el medio mismo como por la agria reacción a su facilidad emocional.

Hitchcock ha trabajado con grandes estrellas como Nita Naldi y Julie Andrews o Ivor Novello y Paul Newman, aunque siempre se las ha arreglado para comunicar su humor a las personalidades más diversas. Actuaciones ultra hitchcockianas son las de James Stewart en *Rope, Rear Window, The Man Who Knew Too Much* y *Vertigo* y las de Cary Grant en *Suspicion, Notorious, To Catch a Thief* y *North by Northwest.* Stewart y Grant dieron a Hitchcock los medios que otros actores no le hubieran dado. En pago, Hitchcock les dio significados que jamás hubieran logrado con otros directores. A pesar de eso, Hitchcock casi nunca ha sido el director favorito de sus actores. Tradicionalmente,

los actores prefieren voluntades más débiles y conceptos de la vida menos rígidos.

Buster Keaton (1895-1966)

PELÍCULAS: Películas de dos rollos dirigidas y protagonizadas por Roscoe ("Fatty") Arbuckle: The Butcher Boy, Rough House, His Wedding Night, Fatty at Coney Island, Oh, Doctor!; Out West. 1918: The Bell Boy, Goodnight Nurse, Moonshine, The Cook. 1919: A Desert Hero, Backstage, A Country Hero, The Garage. 1920: The Saphead (película principal dirigida por Winchell Smith con Keaton en el papel principal). Películas de dos o tres rollos producidas por Keaton, con él en el papel principal: 1920: The High Sign (escrita y dirigida por Keaton y Edward F. Cline), One Week, Convict 13, The Scarecrow, Neighbors. 1921: The Haunted House, Hard Luck, The Goat (escrita y dirigida por Keaton y Malcolm St. Clair), The Playhouse (dirigida por Keaton y Cline), *The Boat,* The Paleface. 1922: *Cops, My Wife's Relations,* The Blacksmith, *The Frozen North, The Electric House, Daydrems. 1923: Balloonatics,* The Love Nest (dirigida por Keaton). Largo metrajes producidos por Keaton en que él es el actor principal: 1923: The Three Ages (dirigida por Keaton y Cline), *Our Hospitality* (dirigida por Keaton y Jack Blystone). 1924: *Sherlock Jr.* (dirigida por Keaton). *The Navigator* (dirigida por Keaton y Donald Crisp). 1925: Seven Chances (dirigida por Keaton), Go West (dirigida por Keaton). 1926: *Battling Butler* (dirigida por Keaton), *The General* (dirigida por Keaton y Clyde Bruckman). 1927: *College* (dirigida por James Horne), *Steamboat Bill Jr.* (dirigida por Charles "Chuck" Resiner). 1928: The Cameraman (dirigida por Edward Sedgwick, hijo). 1929: Spite Marriage (dirigida por Sedgwick). 1930: Free and Easy (dirigida por Sedgwick), Doughboys (dirigida por Sedgwick). 1931: Speak Easily (dirigida por Sedgwick). 1932: Parlor, Bedroom and Bath dirigida por Sedgwick), The Passionate Plumber (dirigida por Sedgwick). 1933: Sidewalks of New York (dirigida por Jules White y Zion Myers), What, No Beer? (dirigida por Sedgwick).

Después de 1933, Keaton apareció en cerca de sesenta películas; son de recordarse *San Diego I Love You, Sunset Boulevard, Limelight* y *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum,* pero sólo en *Limelight,* con Chaplin, se vio la chispa del fuego creador que ardía tras su impasible máscara. También Samuel Beckett contribuyó a la

máscara de Keaton metiendo al actor de lo absurdo en un ejercicio pesado llamado *Film*, que es el título más pretencioso de toda la historia del cine.

Que Buster Keaton haya recuperado una cierta eminencia entre los críticos antes de su muerte se debe en gran parte a los incesantes esfuerzos de los devotos del cine en las revistas pequeñas. Lo que el desaparecido James Agee describió como la "Edad de Oro de la Comedia" (y del Silencio) ha sido destilado en la esencia preciosa de Chaplin y Keaton o de Keaton y Chaplin. (Por contraste, la inspiración intermitente de Lloyd, Langdon, Arbuckle, Sennett, Laurel y Hardy y otros muchos parece más bien unidimensional). La diferencia entre Keaton y Chaplin es la que hay entre el equilibrio y la poesía, entre el aristócrata y el vagabundo, entre la adaptabilidad y el estar fuera de lugar, entre la función de las cosas y su significado, entre la excentricidad y el misticismo, entre el hombre como máquina y el hombre como ángel, entre la muchacha, obra de la costumbre, y la muchacha como idea, entre las tendencias centrípetas y centrífugas de las comedias gruesas. Hoy en día se acepta que Keaton es el insuperable director e inventor de las formas visuales; habrá quien vaya más adelante y diga que Keaton es cine puro en tanto que Chaplin es esencialmente cine teatral. La tradición cerebral de comedia de Keaton fue continuada por Clair y Tati, pero Keaton, el actor, como Chaplin el actor, ha demostrado ser inimitable. Como remate, Keaton y Chaplin se complementan recíprocamente en ese momento memorable y fantasmal de *Limelight* en que ambos comparten un camarín chillón mientras se disponen a enfrentarse a su público perdido.

Los más fuertes golpes visuales de Keaton entrañan el choque entre la farsa irresistible y una persona inconmovible; inconmovible e imperturbable, al menos en la superficie. El tiempo ha transformado la tranquila superficie del rostro de Keaton y le ha dado una belleza sutil. Hay un momento en *The General* en que Keaton, exasperado por la estupidez de Belle, su novia, hace en broma el ademán de matarla, pero en vez de eso la besa. Este beso es una de las celebraciones más gloriosas del amor heterosexual de la historia del cine. A diferencia de Chaplin, Keaton no idealiza a las mujeres como proyecciones de sus fantasías románticas. Keaton es parecido a Chabrol en *Les Bonnes Femmes* pues percibe la belleza de las mujeres a pesar de sus tonterías. Su belleza y su indispensabilidad; Keaton acepta a la mujer como su igual, con una franqueza limpia, en tanto que Chaplin con su misticismo nebuloso oculta un fondo misógino.

Se prevé un pronto revivir de la carrera de Keaton; pero mientras llegue ese prometedor día, *Cops, Sherlock Jr., The Navigator* y *The General* son suficientes para considerarlo como el más perdurable y moderno de los directores clásicos. Cabe aquí una nota estilística. Cuando Jean-Luc Godard enmarca a Jean-Paul Belmondo en un iris improvisado hecho con la revista de Jean Seberg enrollada a modo de anteojo de larga vista, los estetas entendidos en cine identifican este proceder de *Breathless* como tributo al enmarcamiento de Samuel Fuller en *Forty Guns*. El punto de vista de Fuller representaba el de un verdadero anteojo de larga vista. *Breathless* fue exhibida en París en 1960 y en Nueva York en 1961. *Forty Guns* se exhibió en Nueva York en 1957; pero ya desde 1926 Keaton ideó el mismo iris-marco (en *The General)* con un mantel que había sido quemado por descuido con un cigarro puro. El confederado fugitivo de Keaton, escondiéndose bajo una mesa unionista, ve a su novia a través del agujero del mantel como si fuera un ferrotipo en un guardapelo. Es una medida del clasicismo de Keaton el que oculte este efecto poético dentro de un artificio de la trama. Por constraste, Fuller y Godard hacen ostentación del efecto en tal forma que bien puede describirse como conscientemente decadente.

Fritz Lang (1890-)

PELÍCULAS: 1919: Halb-Blut, Der Herr der Liebe, Die Spinnen (Primera parte): Der Goldene See, Hara Kiri, Die Spinnen (Segunda parte): Das Brillanten Schiff. 1920: Das Wandernde Bild. 1921: Vier un die Frau, Der Müde Tod (Las tres luces). 1922: *Dr. Mabuse, Der Spieler*. 1924: *Die Niebelungen* (Los nibelungos). 1926: Metrópolis. 1928: Spione, Frau im Mond (La mujer en la Luna). 1932: *M;* Das Testament von Dr. Mabuse. 1933: Liliom. Periodo norteamericano: 1936: *Fury*. 1937: *You Only Live Once*. 1938: You and Me. 1940: The Return of Frank James. 1941: Western Union, *Manhunt*. 1943: *Hangmen Also Die*. 1945: *Ministry of Fear, The Woman in the Window, Scarlet Street*. 1946: Cloak and Dagger. 1948: Secret Beyond the Door. 1950: House by the River, American Guerilla in the Philippines. 1952: *Rancho Notorious,* Clash by Night. 1953: The Blue Gardenia, *The Big Heat*. 1954: Human Desire. 1955: *Moonfleet*. 1956: While the City Sleeps, Beyond a Reasonable Doubt. 1960: Journey to the Lost City (en inglés y alemán). 1961: *The Thousand Eyes of Dr. Mabuse*.

El cine de Lang es el cine de la pesadilla, de la fábula y de la disertación filosófica. Las debilidades evidentes de Lang son las consecuencias de sus virtudes. Siempre ha carecido de las áridas complicaciones que directores de menor monta despliegan tan ventajosamente. Los argumentos de Lang se vuelven al final, amargos o sentimentales, en forma inexplicable. Sus personajes nunca se desenvuelven con precisión sicológica y su mundo carece de los detalles de verosimilitud que son tan importantes para los críticos realistas. Sin embargo, la visión de Lang del mundo se expresa profundamente mediante sus formas visuales. En tanto que *The Human Beast* de Renoir es la tragedia de un hombre señalado por el destino y aprisionado en el fluir de la vida, *Human Desire,* la versión de Lang, es la pesadilla de un inocente atrapado en las redes del destino. Lo que recordamos de Renoir son las caras de Gabin, Simon y Ledoux; lo que recordamos de Lang son la disposición geométrica de los trenes, rieles y los ominosos ángulos de las cámaras. Si Renoir es humanismo, Lang es determinismo. Donde Renoir está obsesionado con la condición de sus personajes, Lang está preocupado con la estructura de la trampa. Debe hacerse notar que el cine de Lang no ha declinado con el paso de los años. Las mismas objeciones pueden enderezarse contra *Metrópolis* y *Moonfleet* a pesar de que ambos filmes comparten el mismo punto de vista sombrío de un universo donde el hombre lucha contra su destino personal y acaba perdiendo inevitablemente. La última imagen marina de *Moonfleet* es la escalofriante reconstrucción de Lang de la leyenda del Holandés Volador. En Lang hay algo del que se deleita con la simple vista de los órganos o de los actos sexuales; véase la secuencia de linterna de bolsillo de *Metrópolis* y el espejo falso en el último *Mabuse*. Sus filmes ocurren en un mundo cerrado aunque su brillo formal y sus conceptos intelectuales son indisputables. Lang es el trágico cerebral del cine, y sus caídas en lo absurdo son la prueba de una sagacidad lejana, de un intelecto que transforma las imágenes en ideas.

Una paranoia singular corre por los filmes de Lang desde el primer *Mabuse* en 1922 hasta el último en 1961; es algo que persiste en sus mejores películas de Hollyood —*Fury, You Only Live Once, Manhunt, Hangmen Also Die, Ministry of Fear, The Woman in the Window, Scarlet Street, Rancho Notorious* y *The Big Heat*. Como servidor de una industria fílmica que se decía optimista, Lang tiene un éxito notable en socavar las esperanzas del auditorio de recobrar un equilibrio moral. La imagen prevaleciente de su cine es la de un mundo arrasado y envuelto en llamas. El héroe casi muere quemado en *Fury,* y en *You Only Live Once,* tanto él como su mujer caen muertos a balazos; la mujer del héroe es violada y asesinada en *Rancho Notorious,* y también su hija, en una evocación directa de la matanza de los inocentes de *M,* de Lang. La esposa del héroe en *The Big Heat* vuela en pedazos cuando oprime el arrancador de su auto y su esposo no sólo debe vengar su muerte sino también calmar su culpa, pues él era a quien había querido matar el que puso la bomba Sin embargo, la violencia más memorable de *The Big Heat* no tiene que ver con explosivos; ocurre cuando Lee Marvin arroja café hirviendo a la cara de Gloria Grahame, y posteriormente, en una venganza digna de Kriemhild, cuando Gloria lo arroja a la cara de Lee Marvin. Dados todos estos desafueros, la violencia escénica de Lang implica que el mundo debe ser destruido antes de que pueda ser purificado.

A pesar de todo, Lang hace excepciones sentimentales a su paranoia, en el amor puro y lleno de confianza de lindas muchachas, un amor capaz de destruir las conspiraciones más insidiosas jamás imaginadas por las mentes más perversas. El amor romántico, con sus soplos de autosacrificio cristiano fluye de la carrera de Lang, en sus dos periodos, el alemán y el norteamericano, de *Spione* y de *The Ministry of Fear,* con el mismo vigor. Haciendo a un lado excepciones sentimentales, Lang puede muy bien decir que en un siglo que albergó a Hitler e Hiroshima, ningún artista es paranoico: *está* realmente perseguido.

Ernst Lubitsch (1892-1947)

PELÍCULAS: 1915-1918: doce comedias cortas. 1918: Die augen der Mumie Ma (The Eyes of the Mummy), The Ballet Girl, Carmen. 1919: Meyer from Berlín; My Wife, The Movie Star; The Schwab Maiden, The Oyster Princess, Rausch (Intoxication), *Madame Dubarry* (Passion), *Die Puppe* (The Doll). 1920: Kohlhiesel's Daughters, Romeo and Juliet in the Snow, Sumurun (One Arabian Night), Anne Boleyn (Deception) (Ana Bolena). 1921: The Wildcat. 1922: The Loves of Pharaoh. 1923: Die Flamme (Montmartre). Periodo norteamericano: 1923: Rosita (Rosita). 1924: *The Marriage Circle,* Three Women, Forbidden Paradise. 1925: Kiss Me Again, *Lady Windermere's Fan* (El abanico de Lady Windermere). 1926: *So This Is Paris.* 1927: The Student Prince. 1928: The Patriot, Eternal Love. 1929: *The Love Parade* (El desfile del amor). 1930: Paramount on Parade (con Edmund Goulding, Víctor Schert-

zinger, Rowland V. Lee, Edward Sutherland, Lother Mendes, Frank Tuttle, Dorothy Arzner, Edwin H. Knopf, Víctor Heerman, Otto Brower), *Monte Carlo*. 1931: *The Smiling Lieutenant*. 1932: The Man I Killed, *One Hour With You* (dirigida por Cukor según plan de Lubitsch, firmada por Lubitsch), *Trouble in Paradise*, If I Had a Million (con King Vidor, James Cruze, Norman Z. McLeod, Stephen S. Roberts, William A. Seiter, Norman Taurog, Bruce Humberstone). 1933: *Design for Living*. 1934: *The Merry Widow*. 1937: *Angel*. 1938: *Bluebeard's Eighth Wife*. 1939: *Ninotchka*. 1940: *The Shop Around the Corner*. 1941: That Uncertain Feeling. 1942: *To Be or Not to Be*. 1943: *Heaven Can Wait*. 1946: *Cluny Brown*. 1948: That Lady in Ermine (terminada por Otto Preminger después de la muerte de Lubitsch, pero firmada por éste).

En el mundo de buenos modales y de buen natural de Ernst Lubitsch, la gracia va más allá del propósito. *To Be or Not to Be* ampliamente criticada por ser una farsa inadecuada del terror nazi, salta el abismo entre la risa y el horror. Para Lubitsch bastó decir que Hitler tenía malos modales para que todo mal se esperara de él. Después de todo qué son los modales, sino los límites de la presunción humana, el reconocer que todos acabamos por perder el juego de la vida, pero que a pesar de todo debemos terminarlo de jugar de acuerdo con las reglas. Una tristeza punzante penetra en los momentos más alegres del director, y es este contrapunto entre la tristeza y la alegría lo que representa el toque de Lubitsch y no el humor lascivo de las puertas cerradas. Decir que Lubitsch es el europeo sofisticado es tan inadecuado como decir que Hitchcock es el amo del suspenso. El desatinado discurso de Greta Garbo en *Ninotchka* está delicadamente equilibrado entre lo cómico y lo cósmico y en un instante lleno de emoción. Greta y Lubitsch se columpian entre la gracia y el propósito.

Lubitsch fue siempre el menos germánico de los directores alemanes, así como Lang fue el más germánico. A los críticos les obsesionaba tanto lo que traviesamente dejaba Lubitsch fuera de la pantalla, que nunca evaluaron adecuadamente lo que estaba dentro de ella. Parece increíble que el filme silente de Lubitsch, *Lady Windermere's Fan* mejore el original de Wilde. Todos recordamos los epigramas de Wilde que no tienen relación con el argumento, pero Lubitsch redimió los melodramatismos tontos de Wilde mediante el ingenio sardónico de sus imágenes y actores. En los años treintas hubo muchos imitadores de

Lubitsch pero ninguno pudo penetrar más allá de las actitudes superficiales del maestro.

El periodo alemán de Lubitsch abarca de 1915 a 1923 y el norteamericano de 1923 a su muerte en 1947, o sea que es tres veces mayor. Por tanto, Lubitsch, a diferencia de Lang y Murnau, es un director más norteamericano que alemán y así deberá ser evaluado, muy en particular después de 1933, por obras maestras un poco olvidadas como *Design for Living, The Merry Widow, Angel, The Shop Around the Corner, To Be or Not to Be, Heaven Can Wait* y *Cluny Brown*, que son un conjunto, un despliegue deslumbrador de unidad estilística que va más allá de las diversas fuentes de materiales. Los críticos tradicionalistas de aquellos días decidieron que Frederic March y Gary Coper estaban fuera de papel en *Design for Living*, que Chevalier era demasiado grande para *The Merry Widow*, que Marlene Dietrich demasiado tiesa para *Angel*, que James Stewart y Margaret Sullivan demasiado finos para *The Shop Around the Corner*, que Carole Lombard y Jack Benny demasiado dispares para *To Be or Not to Be*, que Gene Tierney y Don Ameche demasiado sencillos para *Heaven Can Wait*, y que Jennifer Jones y Charles Boyer demasiado forzados para *Cluny Brow*. Sin embargo, Lubitsch ha reído al último pues las cualidades mágicas de sus filmes han sobrevivido las limitaciones de sus detractores. Si *Angel* evoca a Pirandello, como *The Shop Around the Corner* evoca a Molnar, ello se debe a que Lubitsch enseñó al cine norteamericano la importancia intrínseca que tienen las apariencias (Pirandello) y la indispensabilidad de las buenas maneras (Molnar). Lubitsch fue el último de los genuinos europeos; jamás veremos a alguien que se le parezca porque el mundo que cantó y celebró murió antes de que él muriera, en todas partes, excepto en su propia memoria en donde conservó lo mejor que tuvo y nos lo vertió.

F. W. Murnau (1889-1931)

PELÍCULAS: 1919: Der Knabe in Blau. 1920: Satanas, Sehnsucht, Der Buckelige und die Tanzerin, Der Januskopf, Abend... Nacht... Morgen, Der Gang in die Nacht. 1921: Marizza, Gennant die Schmugglermadonna; Schloss Vogeloed. 1922: *Nosferatu,* Der Brennende Acker, Phantom. 1923: Die Austreibung. 1924 Die Finanzen des Grossherzogs, *The Last Laugh*. 1926: Tartuffe, *Faust*. 1927: *Sunrise*. 1928: Four Devils. 1930: Our Daily Bread (City Girl) (El pan nuestro de cada día). 1931: *Tabu* (con Robert Flaherty).

Murnau representa la tradición del director que sabe cuánto del mundo hay que revelar al auditorio. La estética del movimiento de cámara, implica, sobre el montaje, la continuidad del campo visual fuera del marco del filme. Lo que vemos en la pantalla es lo que el director ha querido que veamos; pudo enseñarnos más o menos u otra cosa, pero por razones específicas sólo nos enseña lo que vemos. En *Faust,* la pantalla queda momentáneamente a oscuras; de pronto se ilumina con una vela y vemos a un hombre que lleva la vela mientras baja unas escaleras; el hombre, la vela y las escaleras se han materializado y salido de la oscuridad. El director nos ha manifestado el mundo. Spottiswoode o Arnheim aclararían este luminoso momento explicándonos el proceso técnico que se empleó en él, pero nunca podrán explicar el efecto mágico de este proceso sobre el público. Esa es la diferencia de ver el cine como la suma de su maquinaria y no como la creación de sus artistas. Cualquier director puede seguir a sus actores si tiene los elementos para hacerlo. Cualquier director puede iluminar una pantalla a oscuras, pero sólo Murnau pudo haber dado el significado y la intención de seguir a los actores y de iluminarlos en la forma que lo hizo.

El factor limitador de Murnau es su concepción de sus personajes en términos de universales. Su hombre común y corriente en *Faust, The Last Laugh, Sunrise* y *Tabu,* no es ningún hombre en particular, y paradójicamente, ningún hombre en general. Los personajes de Murnau, como los de Lang, son hijos de sus propios destinos privados. Los ángulos insinuantes de la cámara del director, aquí también parecidos a los de Lang, son la firma de un trágico moderno. El mundo cerrado de Murnau (incluso en *Tabu*) es la consecuencia lógica del cine de estudio y el presupuesto final de su escenografía. Era de suponerse que después del arte extraordinario de *Sunrise* y *Tabu,* el futuro de Murnau en el cine norteamericano fuera ilimitado. Su trágica muerte en un accidente automovilístico poco después de haber firmado contrato con la Paramount disipó el sueño de que un solo estudio contara con un triunvirato del fuste de Murnau, Sternberg y Lubitsch. Por otra parte, el agudo pesimismo de *Tabu* nos parece hoy un testamento muy propio de un artista inclinado al suicidio.

El influjo de Murnau en el cine ha sido más duradero que el de Eisenstein. Los movimientos de cámara de Murnau parecen ser más idóneos para explorar el mundo que el montaje dialéctico de Eisenstein, amén de que la tendencia del cine moderno es escapar de los estudios para ir a descubrir el mundo real. Igualmente, el cine moderno

tiende a ser menos manipulativo y más expresionista, menos preocupado por cómo siente el público y más por cómo siente el artista. El paseo en tranvía del campo a la ciudad en *Sunrise,* es uno de los pasajes más líricos del mundo del cine. Es también un pasaje profético en cuanto que anuncia el cine del futuro como el arte del viajero. En tiempos del cine silencioso, Murnau concibió al cine como un lenguaje internacional, con la misma importancia que las letras del esperanto en *The Last Laugh.* Murnau nunca dio cabalmente el paso al cine sonoro, aunque es difícil darnos cuenta de la forma en que su estilo hubiera salido perjudicado por la eliminación de títulos o textos que son elementos de interrupción en la continuidad del campo visual. Ciertamente, hay una secuencia en *Sunrise* en que la palabra sustituye directamente a la música y a la pantomima, como si el cine no fuera silencioso, como si se esforzara en ser oído a pesar de una barrera tecnológica.

Max Ophuls (1902-1957)

PELÍCULAS: 1930: Dann Schon Lieber Lebertran. 1931: Die Lachende Erben, Die Verliebte Firma. 1932: *Die Verkaufte Braut, Liebelei.* 1933: Une Histoire d'Amour, On a Vole un Homme. 1934: *La Signora di Tutti.* 1935: *Divine.* 1936: Komödie um Geld, Ave Maria of Schubert (corto). La Valse Brilliante (corto) *La Tendre Ennemie.* 1937: Yoshiwara. 1938: Werther. 1939: Sans Lendemain. 1940: De Mayerling a Sarajevo. 1947: *The Exile.* 1948: *Letter from an Unknown Woman.* 1949: *Caught, The Reckless Moment.* 1950: *La Ronde.* 1951: *Le Plaisir.* 1953: Madame de... 1955: Lola Montés (exhibida con el título de Sins of Lola Montes, en Nueva York, 1959, en versión mutilada en inglés).

El cine de Max Ophuls convierte el seguir con la cámara en caminar; su cámara suelta sigue a sus personajes sin controlarlos y es precisamente esta estilística expresión de libre albedrío lo que a final de cuentas diferencia a Ophuls de Murnau y de Hitchcock. Sin embargo, el seguir con la cámara es un elemento tan notable de su técnica de filmación, que Ophuls nunca ha sido debidamente apreciado por sus otros méritos. Incluso cuando es más amargo, no desciende a la caricatura; su humor nunca es malicioso ni su ironía destructiva. Como Renoir, fue uno de los primeros directores genuinamente internacionales, el tipo de artista que no pasa por encima de las diferencias nacionales en nombre de una universalidad espuria, pero en

cambio definió las diferencias nacionales como funciones de una unidad mayor. En consecuencia, los filmes norteamericanos de Ophuls, en particular *Caught* y *The Reckless Moment* expresan una visión perceptiva de las más ardientes fantasía norteamericanas *(Caught)*, y la absorción obsesionante con la familia a expensas de la sociedad *(The Reckless Moment)*. A la inversa, su forma de tratar temas europeos en *The Exile* y *Letter from an Unknown Woman* prestaron gracia y sensibilidad al cine norteamericano en una época en que salía vacilantemente de su falso e imaginario realismo.

Sostenemos que Max es únicamente norteamericano sólo en la edad en que pasó por esa nación durante su largo viaje a la sublimidad; su influjo no fue tan decisivo como el de Murnau ni tan generalizado como el de Renoir. A final de cuentas, Ophuls es como todos los grandes directores, inimitable y si cuando se menciona su nombre evocamos los acercamientos, alejamientos y movimientos de cámara que se realizan en todo el mundo, ello se debe a que gracias a él, en su tiempo, los movimientos de cámara conocieron su mejor época. Cuando Joan Fontaine sube por última vez la escalera del apartamento de su amante, la cámara de Ophuls gira lentamente desde su punto elevado para tomar la imagen-recuerdo definitiva del amor. Por un momento entramos en el santuario privilegiado de los recuerdos, y *Letter from an Unknown Woman* reverbera para siempre después de este soplo de mortalidad. La herencia ophulsiana es del amor, del recuerdo del amor, de la mortalidad del amor. Tal vez Ophuls nos parezca demasiado inclinado a la exageración barroca, pero hay que tener en cuenta que tal exageración es lo suficientemente enérgica y serena como para no perder de vista la siempre presente vanidad humana matizada con la tristeza de su inescapable destino. Los artificios y superficialidades sensibles del mundo ophulsiano nunca llegan a oscurecer del todo a los esqueletos que nos enseñan los dientes en el armario; su lujo jamás apaga la tragedia.

La cuestión principal es que Ophuls es mucho más que la suma de sus movimientos de cámara. En Ophuls, los estetas elementales pasan por alto la precisión de su sensibilidad. Quizá sus mujeres dominen subjetivamente, pero sus hombres jamás son degradados objetivamente. En *Caught*, James Mason no sabe lo que Barbara Bel Geddes siente cuando él se le declara, pero Ophuls nos hace sentir mediante la sensibilidad activa de Mason, que un hombre no necesita entender lo que siente una mujer para sentirse capaz de amarla. El problema de comunicación entre los

sexos de Bergman-Antonioni no existe en Ophuls, sencillamente porque el director reconoce las dos diferentes esferas de hombres y mujeres; el punto de vista ophulsiano nunca es feminista como el de Mizoguchi, ni femenino como el de Bergman y Antonioni. Ningún varón ophulsiano es sorprendido jamás en alguna actitud indigna como ocurre por ejemplo a Gunnar Bjornstradn en *Smiles of a Summer Night* o a *Gabriele Ferzetti* en *L'Avventura;* del mismo modo, ninguna mujer ophulsiana jamás hace gala de complacencia por su superioridad moral, como se ve en las expresiones altivas de Eva Dahlbeck y Mónica Vitti. En vez de eso tenemos el esfuerzo desesperado de Wolfgang Liebeneiner en *Liebelei* para recobrar su inocencia perdida con Magda Schneider en un paseo por trineo que la cámara repite místicamente después de que ambos han muerto; no es solamente la cámara que se mueve lo que expresa la tragedia de las ilusiones perdidas, sino la escrupulosidad de la actuación. En *La Ronde* hay un vínculo directo entre Liebeneiner y Gérard Philipe, el conde ahíto, que ve hasta adentro de los ojos de Simone Signoret, para encontrar algo que ha olvidado para siempre. Con veinte años de diferencia, hay la misma delicadeza en la pena.

Algunos críticos, particularmente ingleses, han objetado la suavización del cinismo de Schnitzler en las versiones ophulsianas de *Liebelei* y *La Ronde*, por no mencionar la versión ophulsiana de *Le Plaisir* de De Maupassant. Ophuls llegó a hacer notar que Schnitzler escribió *Liebelei* después de Reigen y no antes. La inferencia salta a la vista; es el cinismo, no el idealismo lo que suele ser la característica de la inmadurez juvenil, o más bien, es el cínico el que por lo general es el romántico más tonto. El cínico se deleita en los pequeños engaños que los amantes se hacen recíprocamente; su actitud es particularmente conveniente en una cultura inclinada a los finales felices. En la vida de todos los críticos de películas hay una época en que se piensa que Billy Wilder es más profundo que John Ford y que la suciedad es más profunda que la nobleza. Empero, la sabiduría moral viene con la percepción de la mortalidad, y el vicio empieza a pagar sus deudas de juventud a la virtud. En ese momento, Ophuls se vuelve más profundo que Schnitzler y De Maupassant, y *Madame de,* se vuelve infinitamente más trágica que *The Bicycle Thief*. De Sicca y Zavattini, que muestran al hombre en sus más deplorables condiciones materiales, buscan o llevan implícitamente una solución a sus problemas. Ophuls no ofrece esa confortante solución. A sus elegantes personajes nada les falta y pierden todo; nadie escapa a la trampa del

tiempo. Ni el amor más sincero y profundo puede impedir que el ahora se encuentre con el entonces, ni el mayor autosacrificio puede impedir que el deseo se sublimice en nuestro recuerdo. *"Quelle heure est-il?"* preguntan los personajes en *La Ronde,* pero siempre es demasiado tarde y el momento siempre ha pasado.

El significado final del movimiento de cámara de Ophuls es que el tiempo no se detiene; el montaje tiende a suspender el tiempo en el limbo de las imágenes abstractas, pero la cámara que se mueve registra inexorablemente el paso del tiempo, momento a momento. Al seguir a los personajes ophulsianos, paso a paso, subiendo y bajando escaleras, yendo y viniendo por las calles y dando vueltas por el salón de baile, percibimos que son prisioneros del tiempo. Sabemos que nunca podrán escapar, pero también sabemos que una fútil desesperación no les hará perder nunca su gracia y su equilibrio. Bailarán bellamente, caminarán llevando una meta por delante, amarán profundamente y morirán con gallardía, y nunca jamás se quejarán o gimotearán y ni siquiera harán a un lado su vanidad. Todo terminará en un circo con Lola Montes vendiendo su presencia a las multitudes, redimiendo a todos los hombres tanto como mujer como creación artística, expresando en una larga toma de alejamiento la explosión acumulada de egos románticos en los dos últimos siglos.

Jean Renoir (1894-)

PELÍCULAS: 1924: La Fille de l'Eau. 1926: *Nana.* 1927: Charleston, Marquita. 1928: La Petite Marchande d'Allumettes. 1929: *Tire au Flanc,* Le Tournoi, Le Petit Chaperon Rouge, La P'tite Lili, Le Bled. 1931: On Purge Bébé, *La Chienne.* 1932: La Nuit du Carrefour, *Boudu Sauve des Eaux.* 1933: Chotard et Compagnie. 1934: *Toni, Madame Bovary.* 1935: *Le Cirme de Monsieur Lange.* 1936: La Vie Est à Nous, *Une Partie de Champage,* Les Bas Fonds. 1937: *La Bete Humaine.* 1939: *La Regle du Jeu.* 1940: La Tosca (con C. Koch y Luchino Visconti). 1941: *Swamp Water.* 1943: This Land Is Mine. 1944: Salute to France (documental alegórico). 1945: *The Southerner.* 1946: *Diary of a Chambermaid.* 1947: *The Woman on the Beach.* 1951: *The River.* 1954: *The Golden Coach.* 1956: *French Can Can.* 1957: *Paris Does Strange Things.* 1960: *Le Dejeuner sur l'Herbe.* 1961: *Dr. Cordelier. 1963: The Elusive Corporal.* (En 1924 Renoir escribió y produjo Une Vie sans Joie, dirigida por Albert Dieudonne).

La carrera de Renoir es un raudal de expresión personal; las aguas variarán aquí y allá en turbulencia y profundidad, pero el flujo de personalidad está dirigido firmemente hacia su desembocadura final en el mar de la vida. Si pudiéramos aplicar el tan sobado término de "humanismo" al trabajo de Renoir y a ningún otro más, probablemente resultaría una definición adecuada de su trabajo tomado en conjunto; en los filmes de Renoir, el ambiente natural del hombre casi siempre se presenta en forma destacada, y es precisamente este énfasis al ambiente natural del hombre fotografiado por una cámara que no pierde detalle, lo que es en verdad el anticipo del neorrealismo. Así como Murnau representa la antítesis formal del montaje de Eisenstein, así Renoir representa la alternativa temática de la dialéctica de Eisenstein; sin embargo, el hecho de que Renoir sea un director cálido y Eisenstein sea frío, no puede ser explicado completamente mediante formas y temas. La personalidad de la dirección es siempre el determinante crucial de la "temperatura" de una película. Dígase lo que se diga, Murnau es frío y Ophuls cálido, a pesar de que ambos mueven sus cámaras. Chaplin es cálido y Keaton frío y ambos son hijos de la tradición de Sennett. Lubitsch es tibio y Preminger frío aunque ambos provienen de la escuela vienesa. Sin embargo, la atención que Renoir da a sus actores implica que le inquietan los fundamentales principios de humanidad. *The Diary of a Chambermaid* es el filme definitivo de Renoir sobre la Resistencia; nunca antes habían sido sus caracterizaciones tan maniqueístas. De un lado se encuentran los fascistas, los reaccionarios, los oportunistas; del otro están los aristócratas cultos y el pueblo, y la cuestión entre uno y otro grupo sólo puede resolverse mediante la violencia. Sin embargo, antes y después de sus periodos de compromiso, llámense marxistas o patriotas, Renoir desarrolló temas de hermandad. Por ello la carrera de Renoir no es sólo biografía, es también historia. Nunca ha mirado hacia atrás, hacia una imaginaria Edad de Oro, ni nunca ha explotado éxitos pasados. El fácil camino del cinismo y del sentimentalismo nunca le han atraído y precisamente su indeclinable sinceridad es una de las glorias del cine. Si Renoir no hubiera trabajado en los Estados Unidos en 1940, quizá su trabajo hubiera llegado a ser una excelente presentación de la estructura de clases observada desde un punto de vista múltiple como el de *Rules of the Game.* La experiencia norteamericana de Renoir contribuyó sin duda a su transición de la objetividad a la subjetividad. En el cine norteamericano es indispensable afianzarse en un lado o en otro. Las excep-

ciones a esta regla, principalmente Hitchcock y Preminger, no hacen más que confirmarla. Empero, la conversión de Renoir fue sólo superficial; nunca, ni siquiera en *The Diary of a Chambermaid* abandonó en verdad el punto de vista múltiple. Para muchos críticos tradicionales, el problema de los filmes de Renoir es que el humanismo va asociado invariablemente a la crudeza de expresión; sin embargo, téngase en cuenta que no hay tal crudeza en la técnica de Renoir una vez que se han entendido bien sus metas. Sólo cuando se confunden los floreos o adornos insustanciales con el sistema, pueden ciertos críticos de gabinete considerar inadecuada la economía de expresión de Renoir.

Joseph von Sternberg (1894-)

PELÍCULAS: 1925: *The Salvation Hunters.* 1926: The Sea Gull, The Exquisite Sinner. 1927: *Underworld.* 1928: *Last Command,* The Dragnet, *Docks of New York.* 1929: The Case of Lena Smith, *Thunderbolt.* 1930: *The Blue Angel, Morocco.* 1931: *Dishonered, An American Tragedy.* 1932: *Shanghai Express,* Blonde Venus. 1934: *The Scarlet Empress.* 1935: *The Devil is a Woman,* Crime and Punishment. 1936: The King Steps Out. 1937: *Claudius* (inconclusa). 1939: Sergeant Madden. 1941: *The Shanghai Gesture.* 1944: The Town. 1952: Macao. 1954: *Anatahan.* 1957: Jet Pilot.

No obstante que la carrera de director de Josef von Sternberg abarca casi treinta años, su fuerza principal se desarrolló principalmente entre 1927 y 1935, lapso que podríamos llamar su Periodo Paramount; y hasta hace muy poco, su obra de este periodo, que no había sido evaluada con seriedad después de 1935, época en que las películas se inclinaron en forma abierta por el punto de vista proletario, volvió a ser juzgada. A Sternberg se le consideró por ese entonces, lento, decadente y falto de sobriedad, en tanto que a Marlene Dietrich se le juzgaba demasiado arriba; fue una época de pan, no de bizcochos. Paradójicamente, Sternberg y la Dietrich nos parecen ahora más profundos y deslumbrantes que nunca, en tanto que el cine del pan nos parece excesivamente amanerado.

Incluso hoy, el arte de Josef von Sternberg está con demasiada frecuencia subordinado a la mística de Marlene Dietrich, con quien el director se asoció en siete de sus más famosas películas. Por desgracia, la publicidad Svengali-Trilby que envolvió a *The Blue Angel, Morocco, Dishonored, Shanghai Express, Blonde Venus, The Scarlet Empress* y *The Devil Is a Woman* oscureció los méritos más significativos no sólo de esas obras en particular, sino de toda la carrera de Sternberg. En realidad, la quintaesenciada mística femenina del director ni se originó ni desapareció con Marlene Dietrich, sino que abrazó estáticamente a rostros tan fotogénicos como los de Georgia Hale, Evelyn Brent, Betty Compson, Olga Baclanova, Ester Ralston, Fay Wray, Sylvia Sidney, Frances Dee, Laraine Day, Gene Tierney y Janet Leigh. Hay que recordar también que hizo películas antes de *The Blue Angel* y después de *The Devil Is a Woamn.* En todo momento, el cine de Sternberg de ilusión y engaño, ha trascendido, para reflejar mejor su propia visión, la personalidad de la más brillante de sus estrellas.

En cierto sentido se puede decir que Sternberg entró al cine por la cámara más que por la sala de corte, y de esta suerte se volvió un lírico de las luces y sombras más que un maestro del montaje. El control que logró sobre el medio del estudio lo estimuló a concentrarse en la integridad espacial de sus imágenes más que en su yuxtaposición metafórica. El cine de Sternberg representa un movimiento de cámara distintivamente germánico (pasando por Murnau y Lang), en contraste con el montaje marxista de Eisenstein, muy de moda.

Sin embargo, aún en la actualidad, tanto los críticos como el mismo público pueden muy bien no sentirse muy inclinados a aceptar las interpretaciones de Sternberg; fuera de sus películas "clásicas" como *An American Tragedy* y *Crime and Punishment,* sus tramas parecen traídas de los cabellos, sus ambientes grotescos y las motivaciones de sus personajes oscuras, al menos juzgadas según las normas usuales de la narración. Como en un sueño, ha incursionado por sets que representan la Rusia Imperial *(The Last Command, The Scarlet Empress),* China *(Shanghai Express, The Shanghai Gesture),* Noráfrica *(Morocco),* España *(The Devil Is a Woman),* Austria *(The Case of Lena Smith, Dishonored),* Francia *(The Exquisite Sinner)* y Alemania *(The Blue Angel).* En sus escenarios norteamericanos destacan las heces o los linderos de la sociedad, desde la festiva criminalidad de *Underworld, The Dragnet* y *Thunderbolt* a las suciedades e indecencias de los callejones y muelles de *The Salvation Hunters, Docks of New York* y *Blonde Venus.* El cine de Sternberg rara vez retrata la vida diaria como tal; por lo común sus personajes entran en escena en un momento de sus vidas en que no hay mañana; consciente o inconscientemente han llegado al fin o al fondo,

pero lucharán un poco de tiempo, unos noventa minutos de proyección en la pantalla, antes de descubrir la verdad sobre sí mismos y sobre quienes aman. Y aunque hay mucha violencia y muerte en el mundo de Sternberg, hay relativamente poca acción. Los diversos crímenes, duelos, ejecuciones, suicidios y asaltos sirven tan sólo como puntuaciones poéticas de unas vidas que van hacia su destino en medio de un reposo reflexivo. Así las cosas, la muerte es más bien una terminación y no una conclusión. La paradoja de violencia sin acción se complementa con la paradoja de virtud sin moralidad; en estos mundos de sueños no hay códigos ni sistemas; los personajes conservan sus cualidades civilizadas aun en medio de las más desesperadas luchas por la supervivencia síquica; es su equilibrio ante la coacción, su altura ante el desafío lo que les presta una estatura heroica y una calma estoica.

Los filmes de Sternberg son poéticos sin ser simbólicos. En él no necesitamos buscar las viejas alegorías del Hombre, Dios y la Vida, sino más bien una corriente constante de autobiografía emocional; la exoticidad de Sternberg es más bien un pretexto para dar objetividad a fantasías personales. Su equivalente en el género literario no es la novela, ni el cuento corto, ni el espectáculo teatral, sino el drama, lleno de movimiento y gracia, que es para ser leído, que no es representable. Persiste la impresión errónea de que el arte de un *Morocco* o de un *Shanghai Express* estriba en haber aumentado las trivialidades, si bien no hay nada de trivial respecto a la magnitud de las emociones de Sternberg y nada desproporcionado en los medios empleados para expresarlas, a pesar de lo que digan críticos como John Grierson o Susan Sontag. Hay también un humor consciente en que el director percibe su propia absurdidad, si bien no faltan espectadores que crean que se están riendo *de* Sternberg y no *con* Sternberg. Los vestidos vistosos, los decorados deslumbradores, los palacios con columnas de mármol, solamente subrayan por irónico contraste la sabiduría, ganada tan penosamente, de los prisioneros, demasiado humanos, de ilusiones grandiosas. Saltan a la vista las limitaciones de esta estética. Jamás será un mérito o una virtud, aun para el más lírico de los poetas el no haber comprendido cabalmente su época o lugar; es sólo cuando vemos al cine de los contemporáneos de Sternberg, supuestamente significativo, cuando comprendemos la relativa altura de este director que escribió en primera persona con su cámara, mucho antes de que el *caméra-stylo* de Alexandre Astruc pusiera en boga tan impía

subjetividad y de que hiciera comprensible esa poesía tan personal.

Orson Welles (1915-)

PELÍCULAS: 1941: *Citizen Kane.* 1942: *The Magnificent Ambersons,* Journey into Fear (firmada por Norman Foster). 1946: The Stranger. 1948: *Lady from Shanghai.* 1950: Macbeth. 1955: *Othello.* 1958: *Touch of Evil.* 1962: *Mr. Arkadin.* 1963: *The Trial.* 1967: *Falstaff.* 1968: *The Inmortal Story.*

El que Welles, ese veterano *enfant terrible* del cine norteamericano, siga siendo indisputablemente el más grande y joven de los directores norteamericanos, es un ominoso síntoma de decadecia de la industria fílmica en general. Incluso habrá quien diga que los filmes de Welles son ahora más europeos que americanos en su modo de ver las cosas, y que quizá antes de diez años no habrá cine norteamericano de gran significación artística, aunque también es muy probable que los fantasmas de los años sesentas nos deslumbren a tal grado que no nos permitan percibir sus verdaderos contornos estéticos.

Con *Mr. Arkadin* y *The Trial,* la carrera de Welles dio un giro curioso. Este Hombre de Marte que proyectó la dinámica de la radio a ese clásico de la RKO-Radio, *Citizen Kane,* se volvió sorprendentemente agrio con el sonido. El oído del expatriado había perdido contacto con los matices del modo de hablar norteamericano; quizá no sea puramente accidental que Welles haya abandonado la densidad sicológica de la biografía novelizada *(Citizen Kane)* y de la novela filmada *(The Magnificent Ambersons)* para preferir las abstracciones sicológicas de la fantasía *(Lady from Shanghai),* la alegoría *(Touch of Evil),* la fábula *(Mr. Arkadin),* la alucinación *(The Trial)* y la ensoñación *(Falstaff).*

Se diría que Welles ensayó *Falstaff* toda su vida; y no es de extrañar que se lo tengan que llevar en un ataúd como a los vampiros de *Nosferatu* de Murnau. Welles ha sido el más destacado expresionista alemán del mundo anglo-sajón, sobre todo desde que *Citizen Kane* inoculó en el cine norteamericano el virus de la ambición artística. El diagnóstico usual en los Estados Unidos sobre su carrera es declinación, pura y simple; sin embargo, la declinación nunca es pura y mucho menos simple. Welles empezó tan alto su carrera que aun la caída más vertiginosa no afectaría su lugar en el Olimpo. *Citizen Kane* sigue siendo

todavía la obra que influyó más profundamente en el cine que cualquier otra película norteamericana, desde *Birth of a Nation*. Si los años treintas pertenecen a la gracia sutil de Lubitsch y a sus cortes discretos, los cuarentas pertenecen a la resurrección wellesiana de los portentosos ángulos de cámara de Murnau. La década de las tramas cedió el paso a la década de los temas; el cine norteamericano había perdido por siempre su encanto e inocencia. Desde un principio Welles comunicó una tendencia europea al cine norteamericano; incluso hoy, Arthur Penn acusa la influencia de Welles. Ciertamente, el cine no empobreció por haber inspirado a un joven de Wisconsin a representar fantasías faustianas hasta consumirse en ellas.

La personalidad wellesiana se destaca ampliamente en el cine wellesiano; fuera de *The Magnificent Ambersons* en la cual su presencia fue tan sólo la voz narrativa, todas las películas de Welles están construidas alrededor de la gran personalidad del artista como autobiógrafo. Llámese Hearst o Falstaff, Macbeth u Otelo, Quinlan o Arkadin, siempre es parte de sí mismo, irónico, ampuloso, patético, y sobre todo, presuntuoso. El cine wellesiano es el cine de la magia y de los portentos en el que todo, y en particular su principal protagonista, es más grande que la vida misma. El conflicto dramático de los filmes de Welles suele surgir del choque dialéctico entre moralidad y megalomanía, en el que Welles casi siempre representa el villano megalomaniaco que acalla las voces de su conciencia. Es curioso que Welles no sea su mejor actor; en verdad ningún actor-director ha sido tan generoso con sus colegas. En menos de una docena de películas suyas hay una larga lista de actuaciones excelentes: Joseph Cotten, Dorothy Comingore, Ray Collins, Everett Sloane, George Colouris, Agnes Moorehead, Dolores Costello, Ann Baxter, Richard Bennett, Edward G. Robinson, Glenn Anders, Suzanne Cloutier, Charlton Heston, Janet Leigh, Joseph Calleia, Akim Tamiroff, Peter Van Eyck, Michael Redgrave, Suzanne Flon, Katina Paxinou, Romy Schneider, John Gilgud, Keith Baxter, con una mención honorífica extraordinaria para papeles reducidos como el de Tim Holt (como el último de los Amberson) y el de Rita Hayworth (como la espectacularmente mítica Dama de Shanghai hecha pedazos en una galería de espejos, metáfora soberbia de la carrera cinematográfica de Welles).

Los críticos franceses, muy en particular André Bazin, aclamaron después de la guerra a *Citizen Kane* por sus escenas de una sola toma y de foco profundo, como una mejora de la tradicional técnica hollywoodense de cortes transversales *(champ-contre-champ)* dentro de una escena

maestra. Sin embargo, la mayoría de los cinéfilos tiende a identificar estilísticamente a Welles más por sus ángulos excéntricos de cámara y por sus precipitados movimientos que por su relativa estabilidad escénica. El mundo de Orson Welles es el mundo del artista tránsfuga que se detiene de vez en cuando para meditar sobre lo que ha perdido o dejado atrás; en este mundo alternan la calma y la locura y también la nostalgia y la aventura. Hay una alternación estilística entre progresiones dinámicas a lo largo de la trama y del decorado y composiciones de personajes, sumamente formales. Mark Shivas ha establecido un contraste entre Welles y Hitchcock, tanto temático como técnico, y observa que Welles se ocupa más de los sentimientos ordinarios de gente extraordinaria y que Hitchcock se interesa en los sentimientos extraordinarios de gente ordinaria. Y mientras Welles prefiere los escenarios barrocos, Hitchcock medra en medios ordinarios. En cierta forma, el cine de Welles parece el cine de un exhibicionista en tanto que el de Hitchcock parece el de un simple espectador.

The Trial merece una nota burlona muy peculiar, aunque con reservas; como todo lo que ha hecho Welles después de *Citizen Kane* y *The Magnificent Ambersons* ha sido calificado como traición a su talento, nos es fácil simpatizar con su decisión de arrojar Kafka a los traficantes de la cultura. La ironía final de esta situación absurda es que *The Trial* es la más odiosa, la más repelente y la más pervertida de las películas de Welles. Lo que incluso a sus más fieles admiradores pareció una oportunidad de oro se convirtió en una tentación fatal. Welles afirma en el prólogo que su obra tiene la lógica de un sueño, pero Welles en Kafka, como el blanco sobre el blanco de Mondrian es más superfluo que lógico, más el sueño del sueño de algo, que el sueño de algo. Ciertamente, *The Trial* es, dentro de su tratamiento brillante, un callejón sin salida, como lo es también *Ziegfried Follies* de Minnelli, que demostró que el más manoseado argumento teatral era mejor que no tener argumento, o como *Last Year at Marienbad* de Resnais, que demostró que la ambigüedad como actitud era más atractiva que como tema. Paradójicamente, los que siempre se han considerado los elementos menos importantes de una película —trama superficial, tema aparente, ambiente objetivo— son también los más necesarios. En cuanto un director se lanza en el tiempo y el espacio sin llevar un calendario y un atlas, pierde esa fuerza de gravedad sin la cual ninguna película tiene aliento entre el auditorio. Según esta norma y otras más, *Touch of Evil* y *The Lady from Shanghai* son superiores a *The Trial*.

La clave para conocer al director (y también a *Mr. Arkadin)* nos es revelada cuando Orson Welles (alias Gregory Arkadin) *cuenta el cuento de la rana y el escorpión que* se encontraron a la orilla de un río. Cuando el escorpión le pide a la rana que lo lleve a dar una vuelta por el río sobre su lomo, la rana se niega diciendo: "Si te llevo en mis espaldas me picarás y tu picadura es mortal". El escorpión responde con un sólido argumento: "¿Dónde estaría la lógica de una cosa así? Si yo te picara los dos nos ahogaríamos". La rana, un animal lógico, accede a llevar al escorpión, pero no bien han llegado a medio río cuando siente en la espalda la mortal picadura. ¿"Dónde está la lógica de lo que has hecho?" croa la moribunda rana mientras se hunde. "Así es mi índole", replica el sentenciado escorpión, "y en la índole no hay lógica".

2

Casi el paraíso

Estos son los directores que no pudieron entrar al Olimpo, sea por fragmentación de su visión personal o por haber tenido problemas que entorpecieron sus carreras.

Robert Aldrich (1918-)

PELÍCULAS: 1953: The Big Leaguer. 1954: World for Ransom, *Apache, Vera Cruz.* 1955: *Kiss Me Deadly, The Big Knife.* 1956: Autumn Leaves, *Attack!* 1959: The Angry Hills, Ten Seconds to Hell. 1961: The Last Sunset. 1962: *What Ever Happened to Baby Jane?* 1963: Sodom and Gomorrah. 1964: Four for Texas. 1965: *Hush, Hush... Sweet Charlotte.* 1966: *Flight of the Phoenix.* 1967: *The Dirty Dozen.* 1968: The Legend of Lylah Claire. 1969: The Killing of Sister George.

Robert Aldrich se perfila como uno de los más vigorosos directores de los últimos cuatro lustros. Su estilo es notable por su violencia incluso en géneros en que la violencia es necesaria. Su obra va del elegante escapismo de *Vera Cruz* y *Autumn Leaves* a la protesta social explícita de *Apache, Attack!* y *The Big Knife;* del observar tonto del canalón en *What Ever Happened to Baby Jane?* y *Hush, Hush... Sweet Charlotte* al tratamiento genuinamente democrático de los que abandonan la escuela en *Flight of the Phoenix* y *The Dirty Dozen,* este último filme de tanto éxito comercial que gracias a él Aldrich se compró su propio estudio. *Kiss Me Deadly* es quizá su obra más desconcertante y reveladora, equilibrada precariamente en el límite más controvertido entre un género pasado de moda y una actitud trascendente hacia las consecuencias morales del género. *Kiss Me Deadly* es no sólo la mejor adaptación cinematográfica de Mickey Spillane sino también un legado del espíritu anárquico de Aldrich.

A excepción de sus obras barrocas con Bette Davis y Joan Crawford, Aldrich puede ser clasificado como moralista en un mundo que es del hombre. Sus filmes tienen una firma característicamente personal, sobre todo a través de un puñado de personajes que lo siguen de un filme a otro. Al igual que otros estilistas poco apreciados de género, como Nicholas Ray, Joseph Losey y Anthony Mann, Aldrich fue descubierto por críticos europeos mucho antes que los cronistas norteamericanos se dignaran fijarse en él. En los últimos años, su fama ha variado de un filme a otro, pero ha logrado un buen grado de libertad como productor-director debido principalmente a una feliz combinación en que interviene la combustibilidad química de

Bette Davis y Joan Crawford en *What Ever Happened to Baby Jane?* Su forma de dirigir a sus actores suele crear una sutil locura en la pantalla; su estilo visual sugiere un mundo inestable lleno de situaciones extrañas y de transiciones difíciles. En sus películas aparecen invariablemente vestigios de decadencia y desorden. Incluso los títulos de sus películas menos importantes —*World for Ransom, Autumn Leaves, Ten Seconds to Hell, The Last Sunset, Sodom and Gomorrah*— sugieren un estado de ánimo muy propio de la Decadencia de Occidente.

Frank Borzage (1893-1961)

PELÍCULAS: 1918: Flying Colors, Until They Get Me, The Gun Woman, Shoes That Danced, Innocents' Progress, Society for Sale, An Honest Man, Who Is to Blame?, The Ghost Flower, The Curse of Iku. 1919: Toton, Prudence of Broadway, Whom the Gods Destroy. 1920: *Humoresque.* 1921: The Duke of Chimney Butte. 1922: Get Rich Quick Wallingford, Bank Day, Silent Shelby, Billy Jim, The Good Provider, Valley of Silent Men, The Pride of Palomar. 1923: Children of Dust, Nth Commandment, Song of Love. 1924: The Age of Desire, Secrets. 1925: The Lady, Daddy's Gone a' Huntin', Wages for Wives, The Circle, Lazybones. 1926: Marriage License, The First Year, The Dixie Merchant, Early to Wed. 1927: *Seventh Heaven* (El séptimo cielo). 1928: *Street Angel.* 1929: *The River, Lucky Star, They Had to See Paris.* 1930: Song o' My Heart, Liliom. 1931: *Bad Girl,* Doctor's Wives, As Young as You Feel. 1932: *A Farewell to Arms,* After Tomorrow, Young America. 1933: *A Man's Castle, Secrets.* 1934: *No Greater Glory, Little Man What Now,* Flirtation Walk. 1935: *Living on Velvet,* Stranded, Shipmates Forever. 1936: *Desire,* Hearts Divided. 1937: *History Is Made at Night, Green Light,* The Big City, Mannequin. 1938: *Three Comrades,* The Shining Hour. 1939: Disputed Passage. 1940: *The Moral Storm,* Strange Cargo, Flight Command. 1941: Smilin' Through, The Vanishing Virginian. 1942: Seven Sweethearts. 1943: Stage-door Canteen, His Butler's Sister. 1944: Till We Meet Again. 1945: The Spanish Main. 1946: I've Always Loved You, The Magnificent Doll. 1947: That's My Man. 1948: *Moonrise.* 1958: China Doll. 1959: The Big Fisherman.

Frank Borzage fue una rareza entre las rarezas, un romántico intransigente; por lo general, los historiadores cinematográficos anglosajones lo subestiman porque a su juicio, su romanticismo como director fue una traición vo-

luntaria y mercantilista al realismo. Sin embargo, el camino del romántico suele ser más duro que el del realista. El público prefiere el realismo, aunque sólo sea superficialmente; las historias de amor han sido casi siempre malísimas en las taquillas, y en las contadas ocasiones en que el romanticismo parece ser popular, se trata más bien del falso romanticismo de *Peter Ibbetson* de Hathaway o del de *Wuthering Heights de Wyler,* cuyos temas románticos fueron dirigidos fríamente por directores que nada tenían de románticos; en la primera película, tal frialdad quedó disimulada en la fotografía de Lee Garmes y en la segunda en la música de Alfred Newman. Borzage nunca necesitó recurrir al mundo de la fantasía para expresar su mensaje. Se lanzaba abiertamente en el mundo de la pobreza y opresión, el mundo de Roosevelt y Hitler (del Nuevo Trato y del Nuevo Orden), para comunicar a sus personajes su aura, no tan sólo una luz difusa y una cámara fluida; se metía en la maravillosa vida interior de sus amantes cuando les venía la adversidad. Sus filmes antinazis –*Little Man What Now* y *Three Comrades*– estuvieron muy adelantados a su tiempo, no tanto política como emocionalmente; para él, lo que Hitler y todos los tiranos tenían de más censurable era la invasión de la intimidad emocional del individuo, en particular de los amantes, benditas criaturas dotadas con el don de la simpatía. *Histoy Is Made at Night* no sólo es el nombre más romántico en la historia del cine sino también la profunda expresión de que los personajes se amarán aun teniendo el mundo en contra. El cine de Borzage está representado por la forma en que hace actuar a Janet Gaynor y a Margaret Sullivan, actrices cuya personalidad artística moldeó él. Jean Arthur y Gail Russel encajaron en la tradición de Borzage en su primer y único intento, y a sus actores, destacadamente Spencer Tracy, Charles Boyer y James Stewart los hizo desechar las actitudes tradicionalmente cínicas de Hollywood hacia el amor. Muchos de los filmes de Borzage, en particular del final de su carrera fueron sin duda triviales en su concepción, pero la personalidad del director nunca vaciló y cuando se le presentó la gloriosa oportunidad de *Moonrise,* Borzage no estaba ni viejo ni derrotado; esto es una buena moraleja de la teoría del autor.

Frank Capra (1897-)

PELÍCULAS: 1925 *The Strong Man* (El hércules). 1927: *Long Pants* (De pantalones largos), For the Love of Mike (El hijo del arrabal). 1928: That Certain Feeling, So This Is Love, The Matinee Idol, The Way of the Strong, Say It with Sables, Submarine, Power of the Press. 1929: Younger Generation, Donovan Affair, Flight (Guerreros del aire). 1930: Ladies of Leisure (Mujeres de lujo), Rain or Shine. 1931: Dirigible (Dirigible), Miracle Woman, *Platinum Blonde.* 1932: Forbidden, *American Madness* (La locura del dólar). 1933: *Bitter Tea of General Yen, Lady for a Day.* 1934: *It Happened One Night,* Broadway Bill. 1936: *Mr. Deeds Goes to Town.* 1937: *Lost Horizon.* 1938: *You Can't Take It with You.* 1939: *Mr. Smith Goes to Washington.* 1941: *Meet John Doe.* 1944: Arsenic and Old Lace. 1942-1945: Codirige siete documentales de guerra. 1946: *It's a Wonderful Life.* 1948: *State of the Union.* 1950. Riding High. 1951: Here Comes the Groom. 1959: A Hole in the Head. 1961: *Pocketful of Miracles.*

Con *Meet John Doe,* Frank Capra cruzó la tenue división entre el sentimentalismo populachero y la demagogia populachera; sus películas políticas –*Meet John Doe, You Can't Take It with You, Mr. Smith Goes to Washington*– llevaron implícita la fe en la tiranía de la mayoría; sin embargo, *John Doe* encarnó en Gary Cooper un fascista recalcitrante, desconfiado de todas las ideas y doctrinas, pero creyendo en el conformismo innato del hombre ordinario. En el Shangri-la de *Lost Horizon* de Hilton, Capra presenta un paraíso antiintelectual, un sitio de descanso para la mente atormentada, en que aun los eternos problemas de la vejez y de la muerte se han borrado milagrosamente. En ese punto, Capra detuvo al mundo y se retiró; tras unos años de relativa inactividad, regresó casi en triunfo, con una nueva visión de la conformidad, Frank Sinatra, y un sentimentalismo bien marcado: se llamó *Hole in the Head.* En *Pocketful of Miracles,* Capra cita a Pascal para recalcar que el corazón tiene sus propias razones. Su reposición de su *Lady for a Day* resultó desastrosa, pero conmovedoramente anticuada.

Capra es un auténtico autor que expone con vigor sus puntos de vista. La versión de Kaufman and Hart presentada en Broadway, de *You Can't Take It with You* se ocupa de la historia de una familia excéntrica que se resuelve a vivir siguiendo sus impulsos espontáneos; la versión de Capra-Riskin hace de la excéntrica familia un vocero de toda la gente oprimida; al financiero de la obra lo convierte en un abotagado león de los negocios de Wall Street (una especialidad del Edward Arnold de los años treintas) y lleva las cosas más allá del poder de sátira del mismo Eisenstein.

Su facilidad improvisadora se evidencia a lo largo de toda su carrera. Con ella hizo *It Happened One Night,* la sorpresa del año y el réquiem de los más conscientes experimentos expresionistas de Sternberg *(The Scarlet Empress),* de Lubitsch *(The Merry Widow)* y de Milestone *(Hallelujah, I'm a Bum).* El bullicioso humor de Capra parecía estar a tono con el ánimo del público del tiempo de la depresión; sin embargo, en la mayoría de sus filmes se cuela una parábola cristiana de idealismo traicionado y de inocencia humillada. La escena obligada en casi todas sus películas es la confesión de la tontera en la forma más pública posible. Ciertamente, el triste candidato presidencial (Spencer Tracy) en *State of the Union* (1948) se anticipa a George Romney en cuatro lustros.

George Cukor (1899-)

PELÍCULAS: 1930: *The Royal Family of Broadway* con Cyril Gardner), Grumpy (con Cyril Gardner), Virtous Sin (con Louis Gasnier). 1931: *Tarnished Lady,* Girls About Town. 1932. One Hour With You (dirigida por Cukor, según proyecto de Lubitsch, firmada por Lubitsch). *A Bill of Divorcement, What Price Hollywood,* Rockabye. 1933: *Dinner at Eight, Little Women,* Our Beeters. 1935: *David Copperfield, Sylvia Scarlett.* 1936: Romeo and Juliet. 1937: *Camille.* 1938: *Holiday,* Zaza. 1939: *The Women.* 1940: *The Philadelphia Story,* Susan and God. 1941: A Woman's Face, Two Faced Woman. 1942: Her Cardboard Lover. 1943: Keeper of the Flame. 1944: *Gaslight,* Winged Victory. 1948: *A Double Life.* 1949: *Adam's Rib; Edward, My Son.* 1950. A Life of Her Own, Born Yesterday. 1952: The Model and Marriage Broker, *The Marrying Kind, Pat and Mike.* 1953: *The Actress.* 1954: *A Star Is Born, It Should Happen to You.* 1956: *Bhowani Junction.* 1957: Les Girl, Wild Is the Wind. 1960: *Heller in Pink Tights,* Let's Make Love, Song Without End (empezada y firmada por Charles Vidor). 1962: The Chapman Report. 1954: My Fair Lady.

La filmografía de George Cukor es su más elocuente defensa. Cuando un director proporciona diversión de buen gusto y calidad por más de treinta años, es evidente que el tal director hace algo más que divertir. Los que sólo divierten no lo hacen por más de cinco, y eso en forma intermitente. Aun los enemigos de Cukor admiten su buen gusto y estilo, pero se ha puesto de moda desdeñarlo como director de mujeres (las dirige muy bien), habilidad que comparte con Griffith, Chaplin, Renoir, Ophuls, Sternberg, Welles, Dreyer, Bergman, Rossellini, Mizoguchi, *ad infinitum, ad gloriam.* Otro argumento contra él es que se apoya demasiado en adaptaciones de obras teatrales y que a su cine le falta la pureza de los Escalones de Odessa. Este razonamiento fue refutado por el finado André Bazin. En el cine hay un lugar de honor tanto para las adaptaciones como para el director que no es escritor; y Cukor, como Lubitsch, es uno de los mejores ejemplos del autor no escritor, ente que los críticos cinematográficos parecen no entender. La consistencia temática de la carrera de Cukor se realiza gracias a una atinada combinación de selección y énfasis. El tema del director es imaginación, dando importancia al imaginador más bien que a la cosa imaginada. El cine de Cukor es un cine subjetivo sin un correlativo objetivo. En *The Women,* no aparecen los maridos, ni Edward, En *Edward, My Son.* La mayoría de los críticos sostendrán que eso es la mejor prueba de la fidelidad servil de Cukor a sus obras teatrales; sin embargo, es un hecho que la mayoría de los directores buscan dar más sabor cinematográfico a sus obras, con tomas en exteriores y añadiendo personajes y extras; no así Cukor. *Bhowani Junction* y *Heller in Pink Tights* demuestran que sabe explotar los exteriores cuando sirven a sus propósitos. La secuencia inicial del Parque Central de Nueva York en *The Marrying Kind* es una de las más llenas de gracia en la filmación al aire libre, de la historia del cine; y la correspondiente secuencia de *It Should Happen to You,* no se queda atrás. Empero, cuando sus personajes tienen que arrastrar sus ilusiones y problemas por la mesita de la cocina, Cukor se desliza por sus interiores, sin que lo inhiban reservas sobre lo que es "cinemático" y lo que no lo es. No es accidental que muchos de sus personajes sean trágicos en una u otra forma. John Barrymore y Marie Dressler lo son en *Dinner at Eight,* Ina Claire en *Royal Family of Broadway,* Katharine Hepburn y Cary Grant en *Sylvia Scarlett,* Judy Garland y James Mason en *A Star Is Born,* Jean Simmons en *The Actress,* Marilyn Monroe en *Let's Make Love* y hasta Sophia Loren, la supuesta madre tierra de De Sica, en *Heller in Pink Tights.* Incluso cuando los personajes de Cukor no aparecen formalmente tras las candilejas, proyectan su existencia imaginativa. W. C. Fields es un comiquito de *David Coperfield* mientras que Katharine Hepburn es puro ego en *The Philadelphia Story;* Cukor es afín a los contrasentidos de uno y otra. *Les Girls* es el *Rashomon* de Cukor, pero en tanto que Kurosawa sostiene que todo el mundo es mentiroso, Cukor da a entender que toda la gente dice la verdad a su modo. Y

cuando la imaginación llega al transvestismo (adopción de vestidos o costumbres y actitudes del otro sexo) en *Adam's Rib* y *Sylvia Scarlett,* Cukor conserva un afecto indulgente por la rudeza de Katharine Hepburn. El tema tiene fuerza y un patrón establecido. Cukor está del lado del soñador, no tanto del contenido del sueño. Es un artista genuino.

Cecil M. de Mille (1881-1959)

PELÍCULAS: 1913: *The Squaw Man.* 1914: The Virginian, The Call of the North, What's His Name, The Man from Home, Rose of the Rancho. 1915: The Girl of the Golden West, The Warrens of Virginia, The Unafraid, The Captive, Wild Goose Chase, The Arab, Chimmie Fadden, Kindling, Maria Rosa, Carmen, Temptation, Chimmie Fadden Out West, *The Cheat.* 1916: The Golden Chance, The Trail of the Lonesome Pine, The Heart of Nora Flynn, The Dream Girl. 1917: Joan the Woman, A Romance of the Redwoods, The Little American, The Woman God Forgot, The Devil Stone. 1918: The Whispering Chorus, Old Wives for New, We Can't Have Everything, Till I Come Back to You, The Squaw Man. 1919: *Don't Change Your Husband,* For Better, for Worse, *Male and Female.* 1920: Why Change Your Wife, Something to Think About. 1921: Forbidden Fruit, The Affairs of Anatol. 1922: Fool's Paradise, Saturday Night, Manslaughter. 1923: Adam's Rib, The Ten Commandments (Los diez mandamientos). 1924: Trimph, Feet of Clay. 1925: The Golden Bed, The Road to Yesterday. 1926: The Volga Boatman (Los boteros del Volga). 1927: *The King of Kings* (Rey de reyes). 1928: The Godless Girl. 1929: Dynamite. 1930: Madame Satan. 1931: The Squaw Man. 1932: *The Sign of the Cross.* 1933: This Day and Age. 1934: Four Frightened People, *Cleopatra.* 1935: *The Crusades.* 1936: *The Plainsman.* 1938: *The Buccaneer.* 1939: *Reap the Wild Wind.* 1944: The Story of Dr. Wassell, 1947. Unconquered. 1949: Samson and Delilah. 1952: *The Greatest Show on Earth.* 1956: The Ten Commandments.

Es inevitable que la simple mención de Cecil B. de Mille provoque risillas en ciertos sectores, y vivos discursillos patrioteros en otros. De Mille tuvo fuertes enemigos y malos amigos. No fue ni un primitivo como Fuller, ni un populachero como Capra; aunque se dirigió a los grandes públicos nunca los manejó; permaneció fiel a la tradición de Leatherstocking Tales de Cooper y al formalismo dramático de David Belasco. Griffith, Chaplin, Lubitsch, Murnau, Eisenstein, Ford, Hawks, Capra, Welles, Renoir, Ophuls y otros muchos, brillaron y se apagaron sin influir en su estilo en lo más mínimo. Es irónico que sus filmes parezcan mejores ahora que lo que indica su fama. La contrapartida de De Mille es Frank Lloyd y los críticos interesados o imparciales compararán (y sacarán provecho de ello) *Union Pacific* de De Mille con *Wells Fargo* de Lloyd, o *Reap the Wild Wind* con *Rulers of the Sea* o bien *The Crusades* de De Mille con *If I Were King,* de Lloyd. La comparación en todos estos ejemplos es increíblemente favorable a De Mille. En tanto que el espectáculo de Lloyd es pesado, monótono y aburrido, el de De Mille está construido lógicamente y tiene buen ritmo. A De Mille le gustan las complicaciones; quizá sea el último director norteamericano que haya contado una historia por el simple gusto de contarla. Quizá haya sido también el último victoriano, si bien para Salvador Dalí lo fue George Orwell.

Blake Edwards (1922-)

PELÍCULAS: 1955: Bring Your Smile Along. 1956: He Laughed Last. 1957: *Mr. Cory.* 1958: This Happy Feeling, The Perfect Furlough. 1959: *Operation Petticoat.* 1960: High Time. 1961: *Breakfast at Tiffany's.* 1962: Experiment in Terror. 1963: Day of Wine and Roses. 1964: *The Pink Panther, Shot in the Dark.* 1965: *The Great Race.* 1966: *What Did You Do in the War, Daddy?* 1967: *Gunn.* 1968: The Party. 1969: Darling Lili.

Se diría que hasta 1963, Edwards sólo mereció un reconocimiento limitado. Por esos días escribí: "Mientras que suben los bonos de Blake Edwards, los de Richard Quine declinan. La ventaja de Edwards radica en la fuerza que pone en su estilo brillante, pero artificial. A pesar de lapsos ocasionales en su gusto y en sus cada vez más frecuentes estallidos de extravagancia visual, Edward confirma en escala más reducida lo que Lubitsch estableció en mayor grado: la correlación de la alegría con la convicción. De aquí se sigue que Edwards trabaja con más efectividad con dramas finamente laqueados como *Mr. Cory* y *Breakfast, At Tiffany* y con las acuarelas asainetadas de *This Happy Feeling, The Perfect Furlough, Operation Petticoat* y *High Time.* En el más realista mundo del blanco y negro de *Experiments in Terror* y *Days of Wine and Roses,* el quitar los anteojos rosas al director presenta una visión desagradable de las formas plásticas de la vida urbana de nuestros días."

Desde 1963 Edwards ha surgido de entre las filas de los directores sin personalidad y se ha colocado con obras tan suyas como *The Pink Panther, Shot in the Dark, The Great Race, What Did You Do in the War, Daddy?* y *Gunn*. Sus filmes resultan graciosos a pesar de violar repetidas veces los axiomas de las bufonadas clásicas. (¿No fue Proust quien dijo que decimos "a pesar de" cuando queremos decir "a causa de"?) Hay un axioma que insiste en que el público se reirá de un hombre que resbale con una cáscara de plátano si lo único que resulta lastimado es su dignidad, pero que si se fractura la pierna, el público no sentirá que la situación es graciosa. Por desgracia, para el axioma, Blake Edwards es un escritor-director que ha sacado carcajadas increíbles de chistes que serían muy burdos en las películas de horror.

Otro axioma dice que cualquier lance ridículo debe tener un antecedente lógico; empero en *A Shot in the Dark* se va de improbabilidad en improbabilidad sin perder el equilibrio cómico. Por ejemplo, cuando Peter Sellers mete el encendedor todavía sin apagar en la bolsa del impermeable, la resultante escena chusca de humo y llamas es poco satisfactoria. En parte, la razón de usar un encendedor se debe al elegante simbolismo de virilidad controlada que va implícito en la extinción de la llama del sexo. Pero eso no es de importancia. Edwards salta por encima del incidente del encendedor abriendo una puerta en las narices de alguien que sale disparado por la ventana; quizá ni el más perspicaz de los críticos percibirá la falta de lógica. Del mismo modo, la secuencia del pastel en *The Great Race* trasciende la sicología de la payasada y se convierte en el último espasmo de una acción propia del mundo occidental.

Por un tiempo pareció que Edwards seguía los pasos de Billy Wilder, quizá con mejor estilo visual y menos parloteo. Sin embargo, tomaron por distintas sendas. Wilder es un Lubitsch entorpecido, un romántico amargado, un disco de 78 rpm tocado a 45, es un viejo mundano vienés, burlándose eternamente de un Hollywood que se lo está tragando. Edwards pertenece más bien a una estirpe, poshitleriana, posfreudiana, por-enfermedad-chiste, con todo el pegajoso sentimentalismo de la música electrónica. Canta a un mundo frío, sin corazón e inhumano, si bien la gente que lo habita se las arregla para conservar una cierta integridad e individualidad. Edwards se ha convertido en una influencia estilista del cine; su personalidad y su guión dominan en *Soldier in the Rain* de Raph Nelson, del mismo

modo que la personalidad de Lubitsch dominó en *One Hour with You*, de Cukor.

Samuel Fuller (1911-)

PELÍCULAS: 1949: *I Shot Jesse James.* 1950: The Baron of Arizona. *The Steel Helmet.* 1951: *Fixed Bayonets.* 1952: *Park Row.* 1953: *Pickup on South Street.* 1954: Hell and High Water. 1955: *House of Bamboo.* 1957: *China Gate, Run of the Arrow, Forty Guns.* 1959: The Crimson Kimono. 1960: Verboten! 1961: *Underworld U. S. A.* 1962: *Merrill's Marauders.* 1963: *Shock Corridor.* 1965: The Naked Kiss. 1968: Caine.

Fuller es un auténtico norteamericano primitivo cuyas obras han de ser vistas para ser comprendidas; vistas, no oídas ni resumidas. Su primer filme, *I Shot Jesse James* está construido casi por completo con acercamientos opresivos tal como el cine no había conocido desde los días de *The Passion of Joan of Arc*, de Dreyer. El guión de Fuller estuvo tan cuajado de hechos que no hubo espacio ni siquiera para una toma establecedora del ambiente, ni para una escena, dramáticamente sin relación, en que los personajes puedan sugerir una escena de la vida diaria. El entusiasmo que despierta en los críticos sensibles a las formas visuales corre parejo con el horror que inspiran sus películas en los críticos de izquierda por su falta de perspectiva social. La oposición cinematográfica entre la izquierda y la derecha se percibe mejor en los diferentes puntos de vista de *China Gate* de Fuller y *The Quiet American* de Mankiewicz. Donde Fuller echa hacia adelante todas sus ideas políticas, y sus pocos personajes llevan a cuestas las cargas ideológicas de la guerra fría y de las relaciones de los Estados Unidos con Asia, Mankiewicz se retira siempre de sus personajes para dejar ver el gran espectáculo de las masas chino-indias, que le sirven de fondo político. La adaptación de Mankiewicz de la trama personal de Green es anecdótica, microcósmica, simbólica. Con Fuller, la distinción entre la trama personal y su contenido político se evapora con el primer despatarramiento de Angie Dickinson. No hay duda de que las ideas de Fuller son demasiado amplias y simples para ser sometidas a un análisis serio, pero es la fuerza artística con que expresa sus ideas lo que hace que su carrera sea tan fascinadora para los críticos que pueden colocarse por encima de los prejuicios políticos. Cierto, es absurdo atribuir las depredaciones de los indios *(Run of the Arrow)* y de los

neonazis *(Verboten!)* a una cierta delincuencia juvenil universal, pero la perversidad de Fuller y en particular sus puntos de vista tomados del Viejo Testamento del castigo o retribución triunfan en ambos casos. El cine, como las demás artes debe honrar a sus valores, y Fuller pertenece al cine, no a la literatura o a la sociología.

Gregory La Cava (1892-1949)

PELÍCULAS: 1924: The New School Teacher, Restless Wives. 1925: Womanhandled. 1926: Let's Get Married, So's Your Old Man, Say It Again. 1927: Paradise for Two. *Running Wild,* Tell It to Sweeney. 1928: The Gay Defender, Feel My Pulse, Half a Bride. 1929: Saturday's Children, Big News. 1930: His Firs Command. 1931: Laugh and Get Rich, Smart Woman. 1932: Symphony of Six Million, Age of Consent. *The Half-Naked Truth.* 1934: Affairs of Cellini, What Every Woman Knows. 1935: Private Worlds, *She Married Her Boss.* 1936: *My Man Godfrey.* 1937: *Stage Door.* 1939: Fifth Avenue Girl. 1940: Primrose Path. 1941: *Unfinished Business.* 1942: Lady in a Jam. 1947: Living in a Big Way.

Sus mejores películas *—She Married Her Boss, My Man Godfrey, Stage Door* y *Unfinished Business—* revelan una inclinación a la improvisación y un toque delicado; contó para ello con la ayuda de comediantes tan expertos como Claudette Colbert, Carole Lombard, Katharine Hepburn, Ginger Rogers e Irene Dunne. La escena de la seducción de Irene Dunne y Preston Foster en *Unfinished Business,* como la de Jean Arthur y Joel McCrea en *The More the Merrier* de Stevens demuestran el conflicto entre las imágenes eróticas de Hollywood y sus hipócritas y estirados guiones. Es de destacar que cuando La Cava tuvo más vigor fue cuando trabajó entre las líneas de sus escenarios y contra los convencionalismos de sus tramas. W. C. Fields dijo que La Cava fue la mejor mente de comedia de Hollywood después de la del propio Fields, y la revista *Life* reprodujo en una ocasión los esbozos de La Cava en el set para la caricatura de Billy Rose en *Unfinished Business.* De cosas así está llena la leyenda de La Cava. Sin embargo, el toque La Cava nunca llegó a ser tan famoso como el de Lubitsch, ni siquiera cuando el Círculo de Críticos Fílmicos de Nueva York escogió en 1937 la dirección de La Cava de *Stage Door* para premiarla. El toque La Cava son muchos toques, en tanto que el toque Lubitsch expresaba una peculiar visión del mundo. Las obras más solemnes de

La Cava *—What Every Woman Knows, The Affairs of Cellini, Private Worlds* y *Primrose Path* tienen deficiencias estructurales. Hoy se le recuerda por unos cuantos intermedios de desesperación chusca en medio de la depresión de 1930.

Joseph Losey (1909-)

PELÍCULAS: 1948: The Boy with Green Hair. 1950: *The Lawless.* 1951: *The Prowler; M The Big Night.* 1953: Stranger on the Prowl. 1954: The Sleeping Tiger. 1956: Finger of Guilt. 1957: *Time Without Pity.* 1958: The Gypsy and the Gentleman. 1960: *Chance Meeting.* 1962: *The Concrete Jungle.* 1964: *The Servant.* 1965: *These Are the Damned,* Eva. 1966: *King and Country, Modesty Blaise.* 1967: *Accident.* 1968: Boom!, Secret Ceremony.

Aunque Joseph Losey no busca la controversia, parece provocarla en todos los niveles, desde el más vulgar hasta el más esotérico. Originalmente es un escapado de la lista negra de Hollywood; parece pertenecer, según todos los indicios, a la izquierda; sin embargo y en rápida sucesión, fue adoptado por una facción derechista en *Cahiers du Cinéma,* aclamado por *Movie* y repudiado por *Sight and Sound.* Los críticos realistas se han opuesto siempre a la intensidad y vigor de su estilo, a la histeria de sus actores y a la violencia de sus tramas. Es innegable que la de Losey es una técnica que llama la atención hacia sí misma o más propiamente hacia el sentir personal de Losey que debido a ello no le faltan detractores.

Joseph Losey ha pasado la mayor parte de su carrera cumpliendo encargos en que se mezclaba el melodrama con el significado social. Las películas de su periodo hollywoodiano: *—The Boy with Green Hair, The Lawless, The Prowler, M, and The Big Night—* han ganado en interés con el paso de los años, a medida que las exageraciones de estilo se han convertido en expresiones de una época. Losey, director escénico de Charles Laughton en *Galileo* de Bertold Brecht, y director cinematográfico de los guiones de Harold Pinter de *The Servant* y *Accident* parece haber aspirado siempre a llegar más allá de las supuestas limitaciones de las películas de género. El Juego de Arte Excelso, es una tentación comprensible para el director de cine, muy en particular en el mundo, culturalmente sitiado, del cine anglo-norteamericano. La verdad es que *The Servant* y *Accident* han hecho por Losey más que todas sus otras películas juntas.

No deja de ser irónico que la personalidad de Losey se destaque con más claridad y fuerza en películas relativamente olvidadas como *Time Without Pity, Chance Meeting, The Concrete Jungle, King and Country* y *Modesty Blaise.* Como muchos directores, Losey parece ser más efectivo cuando traspasa los convencionalismos que cuando los evita. Las películas de estilo le dan el alejamiento que necesita para moverse expresivamente en la pantalla. Por el contrario, las películas sobre la Vida, el Tiempo y el Mundo, parecen volverlo un poco apagado, funcional e impersonal. El dilema de Losey no es único. Con *Accident,* escapa de las muletas de los cultistas y cae en los brazos de los esnobistas; por cierto, nada podía ser más atractivo que servir como director doméstico de los Burton, sucediendo a Mike Nichols y Franco Zeffirelli. Sólo el tiempo dirá si tal lujo fue fatal a la personalidad artística de Losey.

Casi invariablemente sus mejores actores son hombres: Van Heflin en *The Prowler,* Dirk Bogarde en *The Sleeping Tiger, The Servant, King and Country, Modesty Blaise* y *Accident,* Stanley Baker en *Chance Meeting, The Concrete Jungle, Eva* y *Accident,* Michael Redgrave y Leo McKern en *Time Without Pity,* Patrick McGee en *The Concrete Jungle,* Oscar Werner en *Chance Meeting,* James Fox en *The Servant,* Tom Courtenay en *King and Country,* Terence Stamp en *Modesty Blaise.* También hay sus buenos retratos femeninos en la obra de Losey: Gail Russell en *The Lawless,* Viveca Lindfors en *These Are the Damned* y Vivian Merchant en *Accident,* me vienen sin esfuerzo a la mente. Sin embargo el papel femenino en el mundo de Losey es estrictamente subordinado, debido a la histeria histriónica de sus actores. Sencillamente, los hombres no pueden estar a la altura de sus vidas e instituciones y se desploman, con resultados muy líricos; las mujeres están a un lado, en espera de recoger los pedazos. Ellas salen adelante debido a su habilidad para adaptarse a la realidad, habilidad que Losey admira sin recato. Por desgracia, sus mejores papeles son los menos estables; de aquí que las actrices de Losey no disfruten de esos grandes momentos de disolución síquica, que roban la escena.

Se le ha criticado la precisión y fluidez del estilo de su cámara, pero es precisamente mediante sus excesos como logra proyectar un redentor sentido del humor. Cuando Jeanne Moreau da calabazas a Stanley Baker en *Eva,* el inclinadísimo ángulo de la cámara da a la humillación un toque deliciosamente gracioso y le quita lo sádico. Losey se juega su propia importancia. A la inversa, *Modesty Blaise* es una empresa más seria de lo que parece, precisamente

por la energía de su levedad, Losey se burla de cuestiones que conciernen a las relaciones de hombres y mujeres, relaciones que lo afectan profundamente. También hay en sus películas, una y otra vez ese espasmo físico, ese ademán fútil que hace un personaje para registrar su protesta personal contra la injusticia cósmica. En el mundo de Losey, tanto el sexo como la política están trastornados; si el estilo de Losey es barroco o expresionista, se trata de un barroquismo o expresionismo pasado de nervioso. Con la desintegración del macho, el centro de Yeats se desploma y la anarquía se extiende por el mundo.

Anthony Mann (1906-1967)

PELÍCULAS: 1942: Dr. Broadway, Moonlight in Havana. 1943: Nobody's Darling. 1944: My Best Gal, Strangers in the Night. 1945: The Great Flamarion, Two o'Clock Courage, Sing Your Way Home. 1946: Strange Impersonation, The Bamboo Blonde. 1947: Desperate, Railroaded, *T-Men.* 1948: Raw Deal. 1949: *Reign of Terror, Border Incident, Side Street.* 1950: *Devil's Doorway,* The Furies, *Winchester 73.* 1951: *The Tall Target.* 1952: *Bend of the River.* 1953: *The Naked Spur.* Thunder Bay. 1954: *The Gleen Miller Story.* 1955: *The Far Country, Strategic Air Command, The Man from Laramie.* 1956: *The Last Frontier,* Serenade. 1957: *Men in War,* The Tin Star. 1958: *God's Little Acre, Man of the West.* 1960: Cimarron. 1961: El Cid. 1964: The Fall of the Roman Empire. 1965: The Heroes of Telemark. 1968: A Dandy in Aspic.

Anthony Mann (no confundirlo con Daniel y Delbert) dirigió películas de acción con una especie de ruda autoridad que nunca tuvo gran aceptación entre los críticos más cultivados del medio. Sus Westerns son considerados hoy día como excavaciones geológicas de un género olvidado. El escritor Philip Yordan dijo en cierta ocasión que el productor ideal debía combinar los exteriores de Anthony Mann con los interiores de Nicholas Ray, con lo que dejaba entrever que tanto uno como otro son incompletos artísticamente.

Allá por 1963 me impresionaba más el modo de Mann que su significado: "Anthony Mann es un estilo sin tema; sus Westerns tienen unas fotografías de exteriores de lo más brillante en la historia del cine norteamericano, a pesar de lo cual no es posible percibir una temática consistente en su obra. Sus mejores películas —*Man of the West, The Last Frontier, Men in War, The Naked Spur, Bend*

of the River—, están dirigidas con intensidad sicológica y una corriente oculta de didacticismo. Su película más didáctica, *Tin Star*, es también la más débil. No deja de ser singular que el estilo visual de Mann sea el estilo norteamericano que semeja más estrechamente al de Antonioni en la progresión literal por paisajes pasando del mundo vegetal al mineral como en *Man of the West* e *Il Grido* hasta llegar a su postrer y sensible decadencia en *El Cid* y *L'Eclisse*."

Las ocho películas que hizo con James Stewart tienen ahora particular interés porque penetran en las difíciles relaciones entre el hombre y la mujer en un mundo de violencia y acción. Stewart, el más completo actor-personalidad del cine norteamericano tiene un don especial para expresar la ambivalencia emocional del héroe de la acción. Mann y Stewart sugieren que hay más de lo que vemos en películas de tanta acción como *Winchester 73, Bend of the River, The Naked Spur, Thunder Bay, The Glenn Miller Story, The Far Country, Strategic Air Command* y *The Man from Laramie*. La mejor época de Mann duró apenas dos lustros, entre *T-Men* en 1947 (y un desplegado en la revista *Life* por esta sorpresa) y *Man of the West* (en 1958), que para el público en general fue notable por el baile desnudista de Julie London, en un Western. Por desgracia, las películas Universal no eran tomadas muy en cuenta en este periodo excepto por Manny Farber y los críticos franceses, y Mann, como Sirk, fue desdeñado por el "establecimiento" crítico norteamericano hasta que ya era muy tarde para que hallara un firme apoyo.

Leo McCarey (1898-)

PELÍCULAS: 1929: The Sophomore, Red Hot Rhythm. 1930: Let's Go Native, Wilde Company, Part Time Wife. 1931: Indiscreet. 1932: The Kid from Spain. 1933: *Duck Soup*. 1934: Six of a Kind, Belle of the Nineties. 1935: *Ruggles of Red Gap*. 1936: The Milky Way. 1937: *The Awful Truth, Make Way for Tomorrow*. 1939: *Love Affair*. 1942: Once Upon a Honeymoon. 1944: *Going My Way*. 1945: *The Bells of St. Mary's*. 1948: Good Sam. 1952: *My Son John*. 1957: *An Affair to Remember*. 1958: Rally Round the Flag, Boys. 1962: Satan Never Sleeps.

Dentro de la historia del cine norteamericano, Leo Mc Carey representa al principio de la improvisación. Más notable por sus tranquilas digresiones que por su rigurosa dirección, McCarey destila en sus mejores obras una mezcla

singularísima de farsa y sentimentalismo. Ha trabajado con algunas de las estrellas excéntricas más notables de Hollywood, Laurel y Hardy, los hermanos Marx, Harold Lloyd, Eddie Cantor, Mae West, Victor Moore y posteriormente, en un terreno más normal, con Cary Grant, Irene Dunne, Charles Boyer, Ingrid Bergman y Bing Crosby. Jean Renoir hizo notar una vez que Leo McCarey entendía mejor a la gente que cualquier otro director de Hollywood. Sus momentos culminantes sobrevivirán quizá a sus mejores películas ya se trate de Charles Laughton recitando el discurso de Gettysburg en *Ruggles of the Red Cap* o, en algo aun más memorable de esa misma película, Binnie Barnes enseñando a Roland Young a tocar el tambor; o Victor Moore despidiéndose de Beulah Bondi en *Make Way for Tomorrow;* o bien Irene Dunne hablando con Maria Ouspenskaya en *Love Affair* o si no Barry Fitzgerald abrazando a su madre en *Going My Way* o también Cary Grant e Irene Dunne evocando su perdido matrimonio en *The Awful Truth*. Tras un buen número de grandes momentos se percibe su estilo personal, el cual es muy difícil de describir.

McCarey y Capra parecen empalmar como el café con la leche. Empezaron más o menos al mismo tiempo, allá por los años veintes con un adiestramiento medio cómico. Los dos entraron tersamente en la época sonora pero no tomaron su paso sino hasta ya adelantados los años treintas. Ambos declinaron a fines de los cuarentas y se desvanecieron en el siguiente decenio para retornar un poco antes de 1960. Ambos ganaron dos Óscares por su dirección, Capra por *Mr. Deeds Goes to Town* en 1936 y *You Can't Take It with You* en 1938 y McCarey por *The Awful Truth* en 1937 y *Going My Way* en 1944. Hay filmada una escena de la ceremonia de entrega de los años treintas en que Capra y McCarey pelean amistosamente por una estatuilla de oro que ambos codician. Fue quizá, en ese momento dorado en que su preeminencia conjunta fue reconocida oficialmente, un momento fugaz, antes del auge de John Ford y Orson Welles.

Vincente Minnelli (1913-)

PELÍCULAS: 1943: *Cabin in the Sky, I Dood It*. 1944: *Meet Me in St. Louis*. 1945: *The Clock, Yolanda and the Thief*. 1946: Ziegfield Follies, Undercurrent. 1948: *The Pirate*. 1949: *Madame Bovary*. 1950: Father of the Bride. 1951: *An American in Paris*, Father's Little Dividend. 1953: *The Bad and the Beautiful*, The Story of Three Loves

(Minnelli hizo el episodio Mademoiselle con Leslie Caron, Farley Granger, Ethel Barrymore y Gottfried Reinhardt; el primer episodio con James Mason y Moira Shearer y el tercero con Kirk Douglas y Pier Angeli), *The Band Wagon.* 1954: The Long, Long Trailer; Brigadoon. 1955: *Cobweb,* Kismet. 1956: Lust for Life, Tea and Sympathy. 1957: Designing Woman. 1958: Gigi, *The Reluctant Debutante.* 1959: *Some Came Running.* 1960: Bells Are Ringing, *Home from the Hill.* 1962: *Four Horsemen of the Apocalypse, Two Weeks in Another Town.* 1963: The Courtship of Eddie's Father. 1964: Goodbye Charlie. 1965: The Sand Piper.

En 25 años, la reputación de Minnelli ha pasado por varias metamorfosis. Sus películas musicales con Garland-Kelly-Astaire-Charisse-Caron merecen capítulo aparte en cualquier historia del medio. Sus floreos estilísticos merecieron el respeto, incluso de James Agee, allá por los años cuarentas, y Stephen Longstreet del Gremio de Escritores de Cine lo atacó una vez como director por distraer al público del diálogo, con caprichosos ángulos de cámara en *The Clock,* romance de Judy Garland y Robert Walker del año de 1945. Excusado es decir que ningún escritor de cine se atrevería a hacer hoy una objeción semejante. *Cabin in the Sky, Meet Me in St. Louis, Yolanda and the Thief* y *The Pirate* hicieron de él el favorito de la generación de *Sequence* y *Sight and Sound,* a quien dieron brillo y colorido Lindsay Anderson, Karel Reisz, Gavin Lambert y Tony Richardson. Este fue el periodo en que su arte fue más visual que personal, más decorativo que significativo. Su reputación en Hollywood llegó a su máximo con dos comedias musicales curiosamente deprimentes, *An American in Paris* y *Gigi.* En seguida se vio que Minnelli tenía un concepto poco común y sombrío de la comedia musical. *The Band Wagon,* su mejor musical, va muy bien con su tendencia hacia el pensamiento negativo cuando Fred Astaire canta "I Want to Be Myself" mientras un mundo indiferente desfila ante él y una adecuada escenografía destaca líricamente la soledad.

Una nueva generación de cineastas adoptó a Minnelli por sus recargados dramas de los cincuentas y sesentas, muy principalmente por *The Bad and the Beautiful, Cobweb, Some Came Running, Home From the Hill, Four Horsemen of the Apocalypse* y *Two Weeks in Another Town.* Mark Shivas, Ian Cameron y V. F. Perkins de *Movie* tuvieron una buena percepción al analizar el estilo ensoñador de Minnelli con temas de enjundia. Por desgracia, el nuevo

Minnelli se volvió anatema para la mayoría de los críticos anglo-norteamericanos del Establishment, y en 1968 se encuentra exiliado de vuelta en lo musical con una intransigente Barbra Streisand.

Esto no obstante, las pirotécnicas pirandelianas de *Two Weeks in Another Town,* una tímida secuela de su obra maestra de la cinematografía *(The Bad and the Beautiful),* es una recapitulación de su carrera y del cine norteamericano en su totalidad, con lo que resultó ser el esfuerzo final de Hollywood en Cinecitta. Como consecuencia, *Last Year at Marienbad* y *La Dolce Vita* no se volverán a ver del mismo modo. Jean-Luc Godard escribió apresuradamente una nota de Minnelli haciendo que su protagonista en *Contempt* entre en la bañera con el sombrero puesto, como *un hommage* a Dean Martin en su filme *Some Came Running.* En cambio, François Truffaut excluye a Minnelli de la "Politique des Auteurs" describiéndolo como *un ésclave.* La intolerancia de Truffaut por los directores de Hollywood aumentó notablemente desde que se convirtió en rival de ellos en vez de ser su *raisonneur;* sin embargo, es particularmente injusto con un director que siempre se ha considerado a sí mismo más como estilista que como auteur. Por otra parte, Minnelli siempre ha necesitado de proyectos relativamente suntuosos en los cuales prodigar su gusto. Su falla fatal como artista es creer sinceramente que el estilo puede trascender en forma invariable la sustancia, y que nuestro modo de ver el mundo es más importante que el mundo mismo. Críticos-productores como Godard y Truffaut alaban estas doctrinas, pero sin creer en ellas. Sólo Minnelli cree en el poder de su cámara para transformar la basura en arte, y la bazofia en caviar. Minnelli cree más en la belleza que en el arte.

Otto Preminger (1906-)

PELÍCULAS: 1936: Under Your Spell. 1937: Danger—Love at Work. 1943: Margin for Error. 1944: In the Meantime, Darling; *Laura.* 1945: A Royal Scandal, *Fallen Angel.* 1946: Centennian Summer. 1947: Forever Amber, *Daisy Kenyon.* 1948: That Lady in Ermine (empezada y firmada por Ernst Lubitsch). 1949: The Fan, *Whirlpool.* 1950: *Where the Sidewalk Ends,* The Thirteenth Letter. 1953: *Angel Face,* The Moon Is Blue 1954: *River of no Return,* Carmen Jones. 1955: *The Court-Martial of Billy Mitchell, The Man with the Golden Arm.* 1957: Saint Joan. 1958: *Bonjour Tristesse.* 1959: Porgy and Bess, *Anatomy of a Murder.* 1960: Exodus. 1962: *Advise and Consent.* 1963:

The Cardinal. 1965: *In Harm's Way, Bunny Lake Is Missing.* 1966: Hurry Sundown. 1968: Skidoo!

Laura es el *Citizen Kane* de Preminger, al menos en el sentido de que los detractores de Otto, como los de Orson, nunca les han permitido refutarlos. Por cierto que Preminger rehúsa aceptar responsabilidad alguna para las películas que dirigió antes de 1944, año de Laura. Esto es, no cabe duda, un vestigio de veleidosidad Foxforescente que surca *Under Your Spell* (1936), *Danger—Love at Work* (1937), *Margin for Error* (1943)y *In the Meantime, Darling* (1944). Preminger no es la excepción en su desdén por los frutos de sus primeros años. Fred Zinnemann nunca recuerda con gusto *Kid Glove Killer, Eyes in the Night, Little Mr. Jim* y *My Brother Talks to Horses.* George Stevens prefiere empezar a hablar de *Alice Adams* saltándose *Cohens and Kellys in Trouble, Bachelor Bait* y *Kentucky Kernels.* La mística de Vincente Minnelli no engloba a *I Dood It,* del mismo modo que Robert Aldrich no hace gala de *The Big Leaguer* y Josef von Sternberg prefiere olvidar su acercamiento a las amígdalas de Grace Moore en *The Kings Steps Out.*

No hay ninguna moraleja que sacar de la evolución del estilo de Preminger desde que dejó a la Fox al comenzar los cincuentas para convertirse en su propio productor. Es irónico que sólo cuando Preminger empezó a tocar su propio son, o sea a partir de *The Moon Is Blue,* sus primeras películas se ganaron la atención general. Sus enemigos nunca le han perdonado ser director con la personalidad de un productor; quizá les duele que no se haya arruinado con los excesos de una locura creativa. Los héroes de culto como Sternberg, Stroheim, Ophuls y Welles han adquirido, con razón o sin ella, una reputación legendaria de disipación. La leyenda de Preminger es la de un contador de costos cósmico, un ser despiadado que está dispuesto a arruinar la inspiración por lograr una buena secuencia de tomas.

La historia nació el día que Preminger tomó las escenas en la cúspide de la colina Saint-Newman para *Exodus.* Durante la última toma, la sombra del botalón o grúa cruzó a la pareja; era muy tarde ya, y el sol se había puesto. Preminger decidió que la sombra quedara en vez de regresar a la localidad al día siguiente para una retoma que hubiera trastornado su plan de tomas. No faltarán melindrosos estetas que calificarán su decisión como una chapuza indigna, pero para Preminger era una simple cuestión de supervivencia. Lo cierto es que no ha tenido un gran éxito

de crítica ni comercial desde 1959 con *Anatomy of a Murder.* Su frugalidad, sólo su frugalidad lo ha salvado de hundirse en un mar de saldos rojos o adversos. Es casi el único de la nueva tribu de productores-directores que ha aceptado la responsabilidad de la libertad así como la lección de un mercado cada vez más reducido.

Pero, ¿cuál es la enseñanza artística de todas estas historias de producción? O, como diría Dwight MacDonald, ¿qué es el arte para Preminger o Preminger para el arte? La crítica cinematográfica seria de las películas de Hollywood se encuentra con la idea de que los directores de Hollywood no articulan cabalmente con su supuesto arte. En este respecto, Preminger no es un buen "entrevistado". Admitirá con sencillez que en sus películas muchos críticos ven más de lo que él quiso poner conscientemente; ni ofende a sus detractores ni abraza a sus defensores. Parece disfrutar del efecto que crea con su violenta personalidad, una personalidad que le sirve también como máscara. Hallar toda clase de mordaces abstrusidades en la inescrutable finura de modales de Preminger parecería una idiotez absoluta; y sin embargo, hay momentos en sus filmes en que la evidencia de la pantalla no va de acuerdo con los más profundos instintos de uno sobre el director como hombre. En tales momentos la serenidad de su estilo parece trascender las limitaciones de su sensibilidad.

A final de cuentas, es el modo de Preminger, no su contenido, lo que nos debe interesar más profundamente; de otra suerte su extraordinario eclecticismo de temas hará de él un mal sujeto para hacer un análisis de su carrera. ¿Qué puede uno decir sobre gustos, en guiones que van de Oscar Wilde a Kathleen Winsor, de Bernard Shaw a F. Hugh Herbert, de Nelson Algren a Allen Drury, de Francoise Sagan a Leon Uris? La consistencia temática no es precisamente el fuerte de Preminger; el secreto de su estilo hay que buscarlo en otra parte; un crítico lo ha llamado imparcialidad, pero para otro es la ambigüedad de la objetividad. Su correlativo técnico es el punto de vista de la cámara, perversamente objetivo, que mantiene a sus personajes en el mismo encuadre. ¿Por qué Preminger presenta así a su espectáculo? Como él mismo nos lo explica, vino del teatro donde quedó acostumbrado a considerar al drama como un todo espacial; por eso sus instintos más recónditos se oponen siempre al montaje. Careciendo de un incipiente instinto de corte, no puede realizar la técnica cinematográfica por la cual Hollywood ha desarrollado un lenguaje cinematográfico original, de donde se sigue, casi lógicamente, que las empresas de Preminger, tienen con dema-

siada frecuencia un tinte solemne y sombrío. Sus melodramas para la Fox, particularmente *Laura, Fallen Angel, Whirlpool, Where the Sidewalk Ends* y su *Angel Face,* hecho para la RKO, son todos peculiares estudios fluidos en sicología perversa, más que crepitantes películas de suspenso. Los caracteres o personajes se desenvuelven bien aunque la acción vacile. Quien busque melodramas crepitantes considerará un desastre a Preminger en casi todas estas películas, con la posible excepción de *Laura.* Hasta sus comedias son demasiado fluidas para englobar las tomas obligadas de reacción. *The Moon Is Blue* resulta un tanto tristona, y *Bonjour Tristesse,* lejos de ser un simple retozo gálico, queda trasformada por la dualidad de color y blanco y negro en una tragedia de tiempo e ilusión.

Donde Richard Brooks tiende a transformar el arte en basura, Preminger tiende a trasformar la basura en arte. Sus más recientes tramas han sido grandiosas, violentas y vulgares. *Exodus, Advise and Consent, The Cardinal, In Harm's Way* y *Hurry Sundown* se derivan todas de novelas ampulosas sobre grandes temas. Por desgracia, Preminger nunca trasciende su material, ni lo conforma lo bastante para quedar satisfecho con él. Así de pasivo es también con sus actores. John Wayne y Patricia Neal son tan admirables en *In Harm's Way* como Paula Prentiss, Tom Tryon y Patrick Neal son deplorables. Por un John Huston en *The Cardinal* hay por desgracia un Lee J. Cobb en *Exodus.* Si bien Michael Caine y Jane Fonda son creaciones originales en *Hurry Sundown,* Robert Hooks y Diahann Carroll son estereotipos monótonos. Ciertas escenas aisladas son magníficas —el ataque a la prisión en *Exodus,* las secuencias en el barco con el presidente en *Advise and Consent,* la escena en el salón de baile vienés en *The Cardinal* y la escena del baile inicial de *In Harm's Way* que trae a la mente en una toma que se mueve lentamente el *Zeitgeist* a lo Glenn Miller de los años cuarentas. Sin embargo, Preminger parece destruir lo que construye con tanto amor; eso es parte de su ambigüedad como artista, una clave de un cinismo mucho más hondo e infinitamente más destructor que el de Billy Wilder.

Empero, todos los filmes de Preminger, aun los más malhadados, llevan el sello de una concepción general y las afrentas de una actitud personal. Si un *Centennial Summer* o un *Porgy and Bess* tienen fallas de ejecución, ello se debe no a que a Preminger le haya faltado una buena técnica en relación con esas películas musicales, sino más bien a que los diversos elementos del género no cuajaron de acuerdo con el concepto del director. Por contraste,

Camen Jones, es un éxito dentro de sus pobres y limitados términos como la musical por excelencia de Preminger, gris, austera y carente por completo de poesía.

A lo largo de toda su carrera, Preminger ha entablado competencia o comparación directa con otros directores. *A Royal Scandal* y *The Fan* señalan su relación con Lubitsch como lo hizo evidentemente *That Lady in Ermine* que Preminger terminó después de la muerte de Lubitsch. A Lubitsch se le da ventaja y con razón en este terreno. Sin embargo, es algo injusto colocar a Preminger fuera de su época. Así como Lubitsch fue el discreto maestro del corte de los veintes y treintas, Preminger lo es del movimiento de cámaras y de las tomas prolongadas de los cincuentas y sesentas. Si Lubitsch resumió su época, Preminger marchó adelante de la suya en su periodo con la Fox. Las virtudes de Lubitsch han desaparecido del cine, y todos las echamos de menos; por su parte, Preminger anticipó las condiciones que provocarían su desaparición. La gracia y precisión de la sensibilidad de Lubitsch parecen fuera de lugar en un mundo consagrado a las más grotescas explosiones del ego. La mirada penetrante e impasible de Preminger, aceptando lo bueno con lo malo, lo hermoso con lo feo, lo sublime con lo mediocre, es más apropiada y a la vez más clemente.

Se trata de un director que cuenta en su haber cuando menos con cuatro obras maestras de ambigüedad y objetividad —*Laura, Bonjour Tristesse, Advise and Consent* y *Bunny Lake Is Missing*—; de un director que percibe todos los problemas y ángulos como una simple toma de dos, como la expresión estilista del conflicto eterno no entre lo bueno y lo malo, sino entre lo bueno-malo de un lado y lo bueno-malo del otro, que es una representación de lo bueno-malo en todos nosotros, pues es nuestra participación en la condición humana. A la mitad del conflicto se yergue Otto Preminger, bueno-malo, atinado-equivocado y probablemente cínico.

Nicholas Ray (1911-)

PELÍCULAS: 1949: *They Live by Night,* Knock on Any Door, A Woman's Secret. 1950: *In a Lonely Place,* Born to Be Bad. 1951: Flying Leathernecks, *On Dangerous Ground.* 1952: *The Lusty Men.* 1954: *Johnny Guitar.* 1955: *Run for Cover, Rebel Without a Cause.* 1956: Hot Blood, *Bigger Than Life.* 1957: The True Story of Jesse James. 1958: *Bitter Victory, Wind Across the Everglades,* Party

Girl. 1961: *The Savage Innocents,* King of Kings. 1963: 55 Days at Peking.

Nicholas Ray ha sido la causa célebre de la teoría de autor por un tiempo tan largo, que sus críticos, tanto los de pro como los de contra han perdido todo sentido de la proporción respecto a su carrera. Ni es el más grande director que ha tenido Hollywood ni es un escritorcillo mercenario. Lo cierto es que la verdad se halla en el término medio. Debe recordarse que *They Live by Night, The Lusty Men, Rebel Without a Cause* y *Bigger Than Life* son, bajo cualquier criterio, películas socialmente conscientes, y que *Knock on Any Door* es conciencia social particularmente mala según la norma Kramer-Cayatte. Su forma no es así de impecable y su contenido ha llevado en sí muchas cuestiones sociales. Ray ha hecho gala siempre de un excelente estilo visual; por ejemplo, si se compara *They Live by Night* con *The Asphalt Jungle* de Huston (estos dos filmes son notablemente semejantes en estado de ánimo, tema y trama) se observará que cuando Ray tiende a cortar entre movimientos físicos, Huston tiende a cortar entre composiciones estáticas; su estilo es más cinético y el de Huston más plástico; es la diferencia entre la danza y la escultura. Si la nerviosa dirección de Ray no tuviera un significado temático, sería sin duda un director de segunda, pero Ray sí tiene temas, y muy importantes; el principal es que cada relación establece su propio código moral y que por tanto, no hay una moral abstracta. Esto lo puso de relieve en *Rebel Without a Cause* donde James Dean y sus camaradas adolescentes, echados para atrás en sus asientos del planetario aceptan pasivamente la tesis de que el universo deriva sin ningún punto de referencia. Aun cuando la carrera de Ray ha estado llena de frustraciones, a ninguno de sus filmes le faltan ciertas explosiones de inspiración. *Johnny Guitar* es el más caprichoso y quizá el más personal. Ciertamente consideramos atinados a Everson y Fenin que relacionan este "Western" con la tradición de William S. Hart y que hallan que Ray se queda atrás; pero eso es lo malo de escribir sobre géneros. *Johnny Guitar* inventó su propio género. Philip Yordan se lanza al ataque del McCarthismo, cuando Ray estaba demasiado entusiasmo para reparar en si el feminismo freudiano predominaba sobre el masoquismo marxista, o si en Pirandello estaba más allá de toda polémica.

Henri Agel, el historiador fílmico francés, ha relacionado el romanticismo de Ray con el de Frank Borzage, en lo cual tiene cierta razón. La intensidad de los angustiosos

amores de adolescentes de *They Live by Night* (Farley Granger y Cathy O'Donnell) y en *Rebel Without a Cause* (James Dean y Nathalie Wood) da a los amantes una aura privilegiada que evoca los clásicos de Borzage, *Seventh Heaven, The River, A Man's Castle, History Is Made at Night* y *Moonrise.* Sin embargo, el mundo de Ray está más envuelto en nubes de ambigüedad moral que el de Borzage. Sus personajes sufren todos los males síquicos de los cincuentas. Humphrey Bogart sufre de paranoia en detrimento emocional de Gloria Grahame en *In a Lonely Place.* La ingratitud de Arthur Kennedy en *The Lusty Men* le cuesta la vida a Robert Mitchum. Los celos de Joan Crawford son el motivo criminal de Mercedes McCambridge en *Johnny Guitar;* celos y envidia de Richard Burton son el motivo del asesinato de Curt Jurgens en *Bitter Victory.* James Mason sufre delirios de grandeza en *Bigger than Life* y Robert Ryan está desilusionado de toda la humanidad en *Dangerous Ground.* Por contraste, un instinto salvaje del honor salva a dos figuras civilizadas de la ley (Christopher Plummer y Peter O'Toole) de dos proscritos de la naturaleza (Burl Ives y Anthony Quinn) en *Wind Across the Everglades* y *The Savage Innocents* respectivamente, y —contra la opinión de los críticos de entonces—, en forma impresionante. La reputación de Ray no se basa en una racionalización indebida. Sus películas son crónicas indisputables de una angustia muy personal que fue fuente de expresión artística por poco más de dos lustros.

Douglas Sirk (1900-)

PELÍCULAS: De su carrera alemana (como Detlef Sierk): 1935: April, April; Das Mädchen vom Moorhof, Stutzen der Gesellschaft. 1936: Das Hofkonzert, La Chanson du Souvenir, Schlussakkord. 1937: La Habanera, Zu Neuen Ufern. Carrera en Estados Unidos (como Douglas Sirk): 1943: Hitler's Madman. 1944: *Summer Storm.* 1946: *A Scandal in Paris.* 1947: Lured. 1948: *Sleep My Love.* 1949: Shockproof, Slightly French. 1950: Mystery Submarine. 1951: The First Legion, Thunder on the Hill, The Lady Pays Off, Weekend with Father. 1952: No Room for the Groom, *Has Anybody Seen My Gal?* Meet Me at the Fair. 1953: *Take Me to Town, All I Desire.* 1954: Taza, Son of Cochise; *Magnificent Obsession,* Sign of the Pagan. 1955: *Captain Lightfoot.* 1956: *All That Heaven Allows,* There's Always Tomorrow, *Battle Hymn.* 1957: *Written on the Wind,* Interlude. 1958: *The Tarnished Angels, A Time to Love and a Time to Die.* 1959. *Imitation of Life.*

El tiempo, cuando menos, vindicará a Douglas Sirk, del mismo modo que ha vindicado ya a Josef von Sternberg. La excelencia formal y el ingenio visual no suelen ser tan apreciados a primera vista como lo son las sensaciones locales del momento. Sin embargo, *The Defiant Ones* y *On the Beach* ya están muertas en tanto que *Written on the Wind* y *Tarnished Angels* ganan fuerza con el paso de los años. Sirk no necesita de una racionalización extrema ni sus películas de una complicada apología. Su estilo salta a la vista en la pantalla misma. Se trata de un estilo personal, diferente del impresionante aparato técnico del complejo Universal-MCA-Decca. *Back Street* de David Miller y *Forty Pounds of Trouble* de Norman Jewison pueden servir como puntos de referencia decisivos contra los defensores de los estudios como autores. Incluso antes de que Sirk llegara a la Universal, había desplegado su audaz talento en películas como *Summer Storm, A Scandal in Paris* y *Lured*. La esencia del cine sirkiano es la confrontación directa de todo el material, por muy imaginativo y fantasioso que sea. Hasta en las más duras empresas, Sirk no le teme al ridículo; mediante un desarrollo formal cabal, su arte trasciende lo ridículo, como los comentarios formales trascienden el contenido. Por su parte, John Stahl trascendió los dramas lacrimosos de *Imitation of Life* y *Magnificent Obsession* gracias a la agudeza de su humor negro. De ser cierto que el cine del futuro, como observó el veterano director polaco Aleksander Ford, será el cine de la pantalla ancha y del color, entonces los logros formales de Sirk habrán ayudado a establecer el camino hacia un futuro más sensible. El estilo visual nunca será un fin en sí mismo, y sólo podrá ser justificado en relación con el gusto y sensibilidad del director. Cualquier estilo visual puede ser reproducido mecánicamente, pero si no lo relaciona con la personalidad del director, su efecto mecánico saltará a la vista. El gusto de Sirk es exquisito y por tanto inimitable. Un gran obstáculo para apreciar su obra es un prejuicio innato a lo que Raymond Durgnat ha llamado el género de los plañideros femeninos en oposición a los plañideros masculinos, en particular de la especie que en Italia aclaman como "humanistas".

George Stevens (1905-)

PELÍCULAS: 1933: Cohens and Kellys in Trouble. 1934: Bachelor Bait, Kentucky Kernels. 1935: *Alice Adams,* Laddie, Nitwits, Annie Oakley. 1936: *Swing Time.* 1937: Quality Street, A Damsel in Distress. 1938: Vivacious Lady. 1939: *Gunga Din.* 1940: Vigil in the Night. 1941: *Penny Serenade.* 1942: *Woman of the Year, The Talk of the Town.* 1943: *The More the Merrier.* 1948: *I Remember Mama.* 1951: *A Place in the Sun.* 1953: *Shane.* 1956: Giant. 1959: The Diary of Anne Frank. 1965: The Greatest Story Ever Told.

Antes de *A Place in the Sun,* George Stevens era un pequeño director con grandes cualidades; después de ella fue un gran director con pequeñas cualidades. Hizo su aprendizaje con películas de dos rollos de Laurel y Hardy; así aprendió todas las técnicas de la estructuración lenta. Su pastosa dirección de comedias es la más lenta de la industria; los asainetados desenlaces de *Vivacious Lady, Woman of the Year, The Talk of the Town* y *The More the Morrier,* hoy nos parecen interminables, a pesar del encanto de los actores. Por el contrario, la actuación incandescente de Katharine Hepburn en *Alice Adams* sigue siendo un tributo al suave fuego de la dirección de Stevens. Del mismo modo, *Swing Time* es lo mejor de las musicales de Astaire-Rogers, *Gunga Din* la más entretenida de las películas de Kipling, *Penny Serenade* la más honesta de las lacrimosas adopciones de niños, y *I Remember Mama* la más discreta de las narraciones sobre familias inmigrantes.

Pero lo cierto es que sus pequeñas películas han sobrevivido a las grandes. La técnica de la trilogía de *Sun-Shane-Giant* del Sueño Norteamericano de Stevens, que en un tiempo pareció completa, hoy nos parece antinatural. *Shane,* en particular, se ve recargada, en términos de su género y material, sobre todo en comparación con la gran espontaneidad de Ford y Hawks. Stevens ha sacado más provecho emocional de las lentas disolvencias que ningún otro director norteamericano; sin embargo la fuerza emocional de las disolvencias lentas es un efecto que asociamos más con los treintas que con los cincuentas. El clasicismo concéntrico del encuadre de Stevens, toma tras toma, casi se consideró como el estilo oficial de las epopeyas nacionales norteamericanas. Por desgracia, Steven acabó por verse pesadamente anticuado en *The Diary of Anne Frank* y *The Greatest Story Ever Told.* A su talento le pasó lo que al de muchos de sus colegas; se forzó tanto que llegó al punto de rompimiento, con los grandes proyectos de los años cincuentas. Sus mejores años fueron los treintas y cuarentas, cuando una película era sólo una película, y cuando cualquier cuidado adicional en la dirección era algo claramente personal.

Erich von Stroheim (1885-1957)

PELÍCULAS: 1918: Blind Husbands (Esposos ciegos). 1919: The Devil's Passkey. 1922: *Foolish Wives* (Esposas tontas), Merry-Go-Round. 1925: *Greed* (Avaricia), *The Merry Widow* (La viuda alegre). 1928: *The Wedding March* (La marcha nupcial), Queen Kelly (La reina Patricia). 1932: Walking Down Broadway.

Stroheim, al igual que Welles, se hizo sospechoso de ceder a la tentación del martirio. El hacer películas, como la vida misma, está lleno de compromisos y componendas; sin embargo, Stroheim pareció tan intransigente en cuestiones triviales como en las trascendentales. Después de todo, ¿qué importancia tenía que las tropas reales llevaran bajo el uniforme la ropa interior correcta? ¿Era realismo o era idiotez? Un reproche similar puede hacérsele a Abel Gance por pedir un centenar de superposiciones cuando el público percibiría a lo más cuatro o cinco, o a Eisenstein por censurar a Korda por no variar la tonalidad de Rembrandt para expresar la evolución cromática del pintor, aunque a lo sumo veinte personas en todo el mundo apreciarían esa variación. La marca del genio es la obsesión con los detalles de poca relación o de poca monta. Stroheim sabía como el que más que la exhibición comercial de las películas excluye el estilo realista que simplemente acumula detalles hasta que el público termina agobiado por el enorme peso de ellos; pero también comprendió que el realismo no podía ser sustituido por la sugestión o desvanecido por el montaje conceptual. En sus filmes se establece una distinción entre las cosas como esencias y las cosas como apariencias.

Su arte se vuelve aun más complejo por la extravagante perversidad de su personalidad. Se ha establecido una falsa oposición entre Stroheim y Griffith fundándola en la falta de naturalidad del contenido del filme, si bien en algunos aspectos Stroheim fue más victoriano que Griffith, del mismo modo que el cinismo es a veces más ingenuo que la pasión. Quizá el aspecto más notable del estilo de Stroheim sea su simplicidad técnica. *The Wedding March,* hecha en 1928, cuando Murnau estaba en la cúspide de su influjo, no tiene un solo movimiento de cámara. El realismo obsesionante de Stroheim, que se ve aun en sus escenas más románticas, fijó su cámara a sus composiciones. De no haber tenido su personalidad distintiva, sus películas

hubieran resultado intolerablemente literales y se hubieran destacado más las limitaciones de su realismo.

Fue sin embargo su realismo, un anticipo de la época sonora porque estableció un sentido de medio ambiente, más mediante la composición que mediante el montaje y también porque creó caracterizaciones valiéndose más de los detalles del contexto que de la pantomima. (Sus propias actuaciones fueron modelo de estirada imperturbabilidad, y al mismo tiempo llenas de colorido). Irónicamente, a Stroheim, al igual que a Murnau, el cine sonoro le negaría oportunidades que sus películas silenciosas habían hecho esperar.

Preston Sturges (1898-1959)

PELÍCULAS: 1940: *The Great McGinty, Christmas in July.* 1941: *The Lady Eve.* 1942: *Sullivan's Travels, The Palm Beach Story.* 1944: *The Miracle of Morgan Creek, Hail the Conquering Hero, The Great Moment.* 1947: Mad *Wednesday.* 1948: Unfaithfully Yours. 1949: The Beautiful Blonde from Bashful Bend. 1957: The French They Are a Funny Race.

Reconocido como el satírico más destacado de su tiempo, Preston Sturges estuvo en boga entre 1940 y 1944; su picante ingenio y sus desorbitadas bufonadas se cebaron en blancos como los políticos voraces y corrompidos, la publicidad, los ritos norteamericanos sobre la fertilidad y la veneración al héroe y a la madre. Cabe perfectamente dentro del contexto de sus películas que un gángster declare con pomposa convicción: "Los Estados Unidos son la tierra de las grandes oportunidades." Un modesto empleadillo puede lograr fama y fortuna acuñando una frase como "Si no puede dormir, no es por el café, es por el camastro." En un mesón puede aparecer un letrero que recuerde: "¿Ha escrito a su madre?" Sturges sugiere una y otra vez que el más tonto de los tontos puede llegar a la cima con un poco de suerte, algo de fanfarronería y su dosis de engaño. Lo absurdo de los éxitos norteamericanos corría parejo con la ferocidad de la batalla de los sexos. En *The Lady Eve,* cuando Henry Fonda confiesa quejumbrosamente "Las víboras son mi vida!" Bárbara Stanwyck le replica "¡vaya una vida!" En el clímax de *Palm Beach Story,* Rudy Vallee da serenata bajo la ventana de Claudette Colbert, mientras ella, el objeto de sus desvelos, es seducida por Joel McCrea.

Lo que distingue a Sturges de sus contemporáneos es la rabiosa congestión de sus comedias. Sturges, el Breughel de los directores de comedia norteamericanos, creó un mundo de profesiones singulares: políticos, gángsters, gerentes, cantineros, taxistas, secretarias, apostadores, fulleros, productores de películas, médicos, dentistas, guardaespaldas, mayordomos, inventores, millonarios y desechos. No son los elementos usuales del cine de Hollywood, sino camafeos de individualismo agresivo. Con el determinismo de las tramas de Sturges, estas miniaturas, infinitamente detalladas, sirvieron como elementos contingentes, y son estos elementos y las secuencias de una sola toma, de múltiples puntos de vista que estos elementos exigen, lo que establece como comedias a las comedias de Sturges/no la tragedia en vez de la simple comedia/ ja, ja.

La comedia de Sturges sufrió la influencia en los años veintes, de las bufonadas del cine silencioso de Charles Chaplin, Buster Keaton y Harold Lloyd, y en los treintas de las chasqueantes rimas verbales de Howard Hawks, Frank Capra, Leo McCarey y Gregory La Cava. Sturges aportó a esta distinguida tradición la densidad de sus guiones. Sus filmes destacan por los efectos risibles y accidentales de los actores de carácter y de partes pequeñas. No era nada extraño que un chofer de autobús, de voz rasposa, usara la palabra "paráfrasis" o que un vagabundo invocara la ruinosa simetría de "Sansón y Dalila, Sodoma y Gomorra". Un actor sin matices como Eric Blore adquiría una nueva personalidad con la frase: "Positivamente nadé en su cerveza." Así también, a Edgar Kennedy lo sacó de los filmes de dos rollos y lo hizo representar el papel de un cantinero que responde a un cliente que le pide su primer trago, diciendo: "Señor, usted despierta al artista que hay en mí." En el repertorio de Sturges destacaban las personalidades contrastantes de William Demarest, el eterno patán y de Franklin Pangborn, el quisquilloso desabrido.

En la cúspide, Sturges fue criticado por James Agee y Manny Farber porque en su trabajo había ambivalencia derivada de un conflicto de infancia entre una madre muy dada a la cultura y un padrastro negociante, muy admirado; este análisis desusadamente freudiano, desusado para su época, de la obra del director, buscaba explicar la incongruencia de la falta de naturalidad europea con el pragmatismo norteamericano. Sturges mismo era visto como mezcolanza difícil de sabio y sabelotodo. Por una parte, su mucho saber literario, raro entre los escritores de Hollywood, le permitía usar palabras como "ribaldería" y "vestal" con su significado correcto y sin la menor afectación,

y por la otra, parecía poco dispuesto a llevar al extremo las consecuencias de sus serias ideas. Su inclinación por artefactos y cosas nuevas cabía bien en la imagen popular del joven inventor de un lápiz labial a prueba de besos.

Su fama presente se basa principalmente en los ocho filmes que dirigió para la Paramount. *The Great McGinty,* una sátira vigorosa de los políticos y las políticas de una gran ciudad, enmarcada en las actuaciones de Akim Tamiroff como el Jefe y de Brian Donlevy como el palurdo elevado a gobernador, fue la película piloto en el movimiento escritor-director de Hollywood. La mayoría de los directores anteriores habían salido de las filas de los técnicos del estudio y de los directores escénicos, pero una vez que Sturges señaló el camino, John Huston, Billi Wilder, Dudley Nichols, Clifford Odets, Nunnally Johnson, Robert Rossen, Samuel Fuller, Frank Tashlin y Blake Edwards pasaron de la celda del escritor a la silla del director. *Christmas in July* se extiende sobre un tema de la Depresión; Dick Powell y Ellen Drew representan a una pareja que trata de hacer que el sueldo de los dos, cuarenta dólares a la semana, les alcance. Los caprichos de la suerte y las burlas crueles, realizan el argumento de un modo entre confuso e intranquilo que con el tiempo llegaría a ser el sello del director.

The Lady Eve, comedia mundana, con Henry Fonda y Bárbara Stanwyck, fue aclamada por *The New York Times* como la mejor película de 1941. Sturges evadió a los censores con una engañosa técnica de bellaquería que empezó cuando el discreto "toque Lubitsch" había desaparecido. (La diferencia entre la sonrisa de Lubitsch y la risotada de Sturges es la diferencia entre guiñar el ojo ante lo que ocurre tras una puerta cerrada y reír de lo que sucede cuando las puertas se abren de par en par. Lubitsch trató el sexo como el postre de un discreto alimento; Sturges, más de acuerdo con el estilo norteamericano, sirvió sexo con todos los platillos. A pesar de su ribaldería y buen gusto, el modo de Sturges nunca llega a lo basto y falto de gusto). Una hábil manipulación de identidad equivocada lo ayudó a preservar la moralidad técnica del contrato matrimonial ante los duros censores de su época, El dueto *The Lady Eve* se convirtió en cuarteto en *Palm Beach Story* en la que Joel McCrea, Claudette Colbert, Mary Astor y Rudy Vallee están en constante confusión y obsesionados por los trueques de lo que Sturges definió socarronamente como "Sujeto A".

Sullivan's Travels, un vislumbre de Swift en Hollywood y de sus raros escarceos con la conciencia social es conside-

rado generalmente como la expresión más profunda de la personalidad del director. Dedica el filme a los payasos y saltimbanquis del mundo y defiende abiertamente la musa de la comedia contra las exigencias de la sociedad, que presumiblemente son más serias. Como en *A Winter's Tale* de Shakespeare, la película descansa en una pirueta política que va de lo alegre a lo sombrío cuando un viejo desecho queda atrapado en una jungla de metal de cambios de vías y no puede evadir al tren que se acerca.

The Miracle of Morgan's Creek y *Hail the Conquering Hero* representan la visión original del director, de un pueblito norteamericano del cual salió Eddie Bracken como héroe folklórico de Sturges. En *Miracle,* a Bracken "se le viene encima la grandeza" cuando su juguetona novia es lo bastante lista para rebasar su desgracia teniendo séxtuples. En *Hero,* Bracken sobrevive al desastre que le significa que descubran que es un falso héroe de guerra; aquí también es redimido por la generosidad de su novia, Ella Raines. Especialmente oportuna e inquietante fue la intensa actuación de Freddie Steele, ex boxeador, que lleva el papel de un marino héroe, criado en un orfelinato y que tiene un grave complejo maternal.

Después de 1944, cuando dejó la Paramount para formar una breve sociedad con Howard Hughes, la carrera de Sturges sufrió una declinación vertical. Sus tres siguientes películas hollywoodenses estuvieron muy alejadas de los gustos de su tiempo y durante su largo exilio de los cincuentas, su película europea, la bilingüe *Les Carnets de Major Thompson (The French They Are a Funny Race)* no tuvo éxito. Hoy se le considera como un director que acabó perdiendo el contacto con su público; aún en la época de su gran triunfo, le hicieron sombra las emociones que la guerra trajo consigo y la revolución que en el estilo introdujo *Citizen Kane.* En 1940 se le dio el Premio de la Academia por el guión de *The Great McGinty* y en 1944 fue propuesto dos veces como escritor, no como director, por *The Miracle of Morgan's Creek* y *Hail the Conquering Hero.*

Como director, su estilo dependió más del ritmo de la acción y del diálogo que de la textura y composición visual. Su tela era lisa y poco profundo su sentido del espacio. Sturges se valió de escenas de "tomas simples" para establecer las premisas de sus complejos guiones, pero cuando recurre a chusquedades, con frecuencia presenta las reacciones antes de que haya terminado la acción. Su instinto para sincronizar el montaje de la comedia hizo de sus películas las más divertidas, medidas en términos de carcajadas del auditorio. Se valió de licencias tales como de un caballo que hablaba o de un retrato que cambiaba de expresión. Cuando quería acelerar la trama, prescindía del diálogo y dejaba que los movimientos y el montaje de la comedia silenciosa llenaran la pantalla con cuerpos apresurados. En *Mad Wednesday* llegó al extremo de empezar con el último rollo del clásico de 1925 de Harold Lloyd, *The Freshman,* y en seguida trató de volver a crear los vertiginosos efectos de comedia de Lloyd con variaciones suyas aun más descabelladas. Como escritor de argumentos de cine, exploró en el terreno de los retrospectivos con *The Power and the Glory;* sus escenarios siguen siendo modelos de complejidad estructural.

King Vidor (1894-)

PELÍCULAS: 1913-1918: Temas Cortos. 1918: The Turn in the Road. 1919: Better Times, The Other Half, Poor Relations, *The Jack-Knife Man.* 1920: The Family Honor. 1921: The Sky Pilot, Love Never Dies, Conquering the Women; Woman, Wake Up. 1922: The Real Adventure, Dusk to Dawn, Alice Adams, Peg o' My Heart. 1923: The Woman of Bronze, Three Wise Fools, Wild Oranges, Happiness. 1924: Wine of Youth, His Hour, Wife of the Centaur. 1925: Proud Flesh, *The Big Parade, la Bohème.* 1926: Bardelys, the Magnificent. 1928: *The Crowd, Show People.* 1929: *Hallelujah!* 1930: Not So Dumb, Billy the Kid. 1931: *Street Scene, The Champ.* 1932: Bird of Paradise, Cynara. 1933: The Stranger's Return. 1934: *Our Daily Bread,* The Wedding Night. 1935: *So Red the Rose.* 1936: The Texas Rangers. 1937: *Stella Dallas.* 1938: *The Citadel.* 1939: *Northwest Passage.* 1940: Comrade X. 1941: H. M. Pulham, Esq. 1944: An American Romance. 1947: *Duel in the Sun,* On Our Merry Way. 1949: *The Fountainhead,* Beyond the Forest. 1951: Lightning Strikes Twice. 1952: Japanese War Bride, *Ruby Gentry.* 1955: *Man Without a Star.* 1956: *War and Peace.* 1959: Solomon and Sheba.

King Vidor es un director de antología; ha creado más grandes momentos y menos grandes películas que cualquier otro director de su talla. El suyo es un talento desusadamente intuitivo, que se basa poco en la teoría. Los clásicos de su periodo humanístico —*The Big Parade, The Crowd, Hallelujah!*— son tan inrregulares y tan impresionantes como los clásicos de su delirante periodo moderno —*Duel in the Sun, The Fountainhead, Ruby Gentry.*

Su vitalidad parece no tener edad y su vigor plástico es especialmente apropiado para despedidas y reuniones y para destacar la oposición visual del individuo y la masa, tanto en lo social como en lo físico. El de Vidor es un cine arquitectónico, sin el determinismo de Lang y el decadentismo de Antonioni. En el cine se dan casos en que dos directores confrontan el mismo problema visual; en casos así disponemos de referencias cruzadas. Una comparación tal nos la dan *Hell Is for Heroes* de Siegel y *War Hunt* de Sanders: un soldado herido muere a la mitad de sus gritos mientras es conducido al médico. Desde un punto de vista estrictamente técnico, el tratamiento de Siegel es incuestionablemente superior; usa una toma por encima de la cabeza, que sigue al soldado. Del mismo modo, se cruzan los senderos de Vidor y Milestone en *The Big Parade* y *All Quiet on the Western Front*. En el filme de Vidor un furibundo soldado norteamericano persigue a un alemán hasta un agujero abierto por una bomba. Cuando el norteamericano ve que el alemán está herido, no puede rematarlo y en vez de eso da a su enemigo un cigarrillo; en el de Milestone, un soldado alemán acuchilla a un francés y enseguida pide perdón a su víctima. Ambas escenas tratan de resaltar la hermandad de los hombres y atacan la guerra; ambas tienen a dos personajes en una depresión aislada. En este caso, la toma de dos es casi obligatoria para los dos directores, porque los cortes de un personaje a otro destruirían el significado de la escena. Si en la misma escena se presentan dos figuras se establece un lazo entre ellas; el corte de una a otra establecerá separación y oposición al cambiar el punto de vista de uno a otro de los personajes. Tanto Vidor como Milestone comprendieron esto y no hay problema de montaje. Sin embargo, aunque estas escenas son idénticas en significado y más o menos equivalentes en ejecución técnica, la de Vidor es más conmovedora y estéticamente superior a la de Milestone. ¿Por qué? Bien, no porque la de Vidor haya sido primero. Es muy probable que la mayoría de los críticos de menos de cincuenta años hayan visto antes la de Milestone que la de Vidor; no es tampoco porque a Vidor se le haya considerado arbitrariamente mejor director que a Milestone; una ventaja superficial de la de Vidor es que es una secuencia silenciosa en un filme silencioso, en tanto que la de Milestone tiene en contra a un Lew Ayres sin experiencia, recitando un diálogo excesivamente literario. En ambos casos la escena corre a cargo de dos soldados que hablan diferente idioma; por eso la de Milestone tiene un cierto matiz de incredibilidad. La de Vidor ni siquiera tiene

que romper la continuidad visual con letreros; en este caso, una de las grandes ventajas del cine hablado, su continuidad visual, no ayudó a Milestone.

También debemos tener en cuenta la personalidad de los actores; aquí también Vidor lleva la de ganar. John Gilbert y su camarada alemán están más cerca en edad que Lew Ayres y Raymond Griffith, que ya es maduro. La pareja de Vidor trasmite con más fuerza la idea de la juventud vital desperdiciada en la guerra, en tanto que la de Milestone sugiere abstracciones de humanidad y no de individuos. Por último, la cuestión entre ambas escenas se viene a resolver por el más antiguo criterio del cine, la buena colocación de las cámaras, factor estético que fue decisivo en 1895 y lo es en la actualidad. Vidor se acerca mucho más a su personaje y logra mayor intensidad dramática. Milestone, al quedarse más atrás, destaca lo pictórico de la escena, el marco en el que se desenvuelve el espectácu, lo, no el espectáculo mismo. El tratamiento de Vidor es de más vigor y por tanto más satisfactorio emocionalmente; recordamos las caras de los dos protagonistas y no el espectáculo en su totalidad. De esta manera, en esta secuencia podemos analizar dos carreras: la plasticidad de Vidor y el pictorialismo de Milestone; embeberse o no en la escena; es un autor frente a un técnico. Nuestro análisis sólo registra lo que se ve en la pantalla; no prejuzga. Vidor es superior a Milestone.

Raoul Walsh (1892-)

PELÍCULAS: 1912: Life of Villa. 1915: The Regeneration, Carmen. 1916: Honor System, Blue Blood and Red, The Serpent. 1917: Betrayed, The Conqueror, The Pride of New York, The Innocent Sinner, Silent Lie. 1918: Woman and the Law, This Is the Life, The Prussian Cur, On the Jump, Every Mother's Son, I'll Say So. 1919: Evangeline, Should a Husband Forgive? 1920: From Now On, The Deep Purple, The Strongest. 1921: The Oath, Serenade. 1922: Kindred of the Dust. 1923: Lost and Found. 1924: The Thief of Bagdad (El ladrón de Bagdad). 1925: East of Suez, The Spaniard. 1926: The Wanderer, The Lucky Lady, The Lady of the Harem, *What Price Glory?* 1927: The Monkey Talks, The Loves of Carmen. 1928: *Sadie Thompson,* The Red Dance, Me Gangster. 1929: Hot for Paris, *In Old Arizona* (con Irving Cummings), *The Cock-Eyed World.* 1930: The Big Trail. 1931: The Man Who Came Back, Women of All Nations, Yellow Ticket. 1932: Wild Girl, Me and My Gal. 1933: Sailor's Luck, The

Bowery, Going Hollywood. 1935: Under Pressure, Baby Face Harrington, Every Night at Eight. 1936: Klondike Annie, Big Brown Eyes, Spendthrift. 1937: You're in the Army Now, When Thief Meets Thief, Artists and Models, Hitting a New High. 1938: College Swing. 1939: St. Louis Blues, *The Roaring Twenties*. 1940: Dark Command, *They Drive by Night*. 1941: *High Sierra*, *The Strawberry Blonde*, Manpower, *They Died with Their Boots On*. 1942: *Desperate Journey*, *Gentleman Jim*. 1943: Blackground to Danger, *Northern Pursuit*. 1944: Uncertain Glory. 1945: *Objective Burma*, *Salty O'Rourke*, The Horn Blows at Midnight. 1946: *The Man I Love*. 1947: *Pursued*, *Cheyenne*. 1948: Silver River, *One Sunday Afternoon*, Fighter Squadron. 1949: *Colorado Territory*, *White Heat*. 1951: Along the Great Divide, *Captain Horatio Hornblower*, *Distant Drums*. 1952: *Glory Alley*, *The World in His Arms*, Blackbeard the Pirate. 1953: Sea Devils, *A Lion Is in the Streets*, *Gun Fury*. 1954: Saskatchewan. 1955: *Battle Cry*, *The Tall Men*. 1956: The Revolt of Mamie Stover, The King and Four Queens. 1957: *Band of Angels*. 1958: The Naked and the Dead, The Sheriff of Fractured Jaw. 1959: A Private's Affair. 1960: Esther and the King. 1961: Marines, Let's Go.

Si a los héroes de Ford los sostiene la tradición y a los de Hawks el profesionalismo, a los de Walsh los sostiene sólo su deseo de aventura. El héroe fordiano sabe porqué hace algo aunque no sepa cómo hacerlo; el hawksiano sabe cómo hacer lo que hace aunque no sepa porqué lo hace, y al de Walsh no le interesa tanto el porqué o el cómo, cuanto el qué. Siempre está lanzándose a lo desconocido y nunca sabe a ciencia cierta qué hallará. Hay algo conmovedor y vulnerable en los personajes de Walsh, cosa de que carecen los personajes de Ford y Hawks. Cuando Ford pasa de la cercanía del ángulo heroico, ligeramente deprimente, al horizonte de la historia, y Hawks se mantiene al nivel del ojo, Walsh suele moverse hacia el ángulo ligeramente elevado del niño perdido en el gran mundo. Una de las más traumáticas tomas de esta especie ocurre en *Captain Horatio Hornblower* cuando la cámara de Walsh se retira y se eleva lentamente para ofrecer la solitaria imagen de Gregory Peck, ridículamente gallardo en su traje de época y, sin embargo, escorzado como el hijo que perdió su madre. El cronista de *Time*, que se ocupó de *White Heat* observó con agudeza que Raoul Walsh es el único director de Hollywood que pudo salir airoso de una toma de James Cagney sentado en el regazo de su madre.

Aquí opera el principio de contrapunto. Sólo el director más viril puede proyectar con eficacia una vulnerabilidad femenina en sus personajes. Sólo un actor como Bogart puede, sin dejar de causar buena impresión, sostener entre sus brazos el cadáver de Ava Gardner y preguntarse en voz alta porqué nunca puede acordarse cómo se dice en español Cinderella. Sólo un rudo actor como Garfield puede llorar ante la muerte de un amigo en *The Breaking Point*. En cambio un actor sensible como Brando, fue lo bastante avisado para contener su llanto por la muerte de Red Buttons en *Sayonara*. La otra cosa que hay que destacar de Walsh es que siempre ha tenido la habilidad técnica necesaria y el instinto artístico para sacar adelante sus más ambiciosos espectáculos físicos. Sus mejores películas son genuinamente emocionantes, a pesar de no ser profundas ni ampulosas. Si no hay lugar en el cine para las virtudes y limitaciones de un Raoul Walsh tampoco lo habrá para un criticismo honestamente pluralista.

3

Lo esotérico expresivo

Aquí están los directores no cantados, cuyo estilo es difícil, su género pasado de moda o ambas cosas. Sus profundas virtudes suelen estar acompañadas por idiosincracias superficiales irritantes; los redime su seriedad y su gracia.

Budd Boetticher (1916-)

PELÍCULAS: 1944: One Mysterious Night. 1945: The Missing Juror; A Guy, A Gal and a Pal; Escape in the Fog, Youth on Trial. 1948: Assigned to Danger, Behind Locked Doors. 1949: Black Midnight. 1950: Killer Shark, The Wolf Hunters. 1951: *The Bullfighter and the Lady*, The Cimarron Kid. 1952: Red Ball Express, Bronco Buster, Horizons West. 1953: City Beneath the Sea, Seminole, The Man from the Alamo, Wings of the Hawk, East of Sumatra. 1955: *The Magnificent Matador*. 1956: *The Killer Is Loose, Seven Men from Now*. 1957: *Decision at Sundown, The Tall T*. 1958: *Buchanan Rides Alone*. 1959: *Ride Lonesome, Westbound*. 1960: *The Rise and Fall of Legs Diamond, Comanche Station*. 1968: The Carlos Arruza Story.

Tal vez no sean muchos los que sepan dónde se halla Budd Boetticher. Lo último que supimos de nuestro bien dotado amigo fue que se hallaba por México con intenciones de hacer su tercera película sobre toros; sea como fuere, lo cierto es que se trata de uno de los talentos sin reconocimiento más fascinadores del cine norteamericano. De los admiradores de *Ride the High Country*, de Peckinpah, ¿cuántos admiten que esta película es una especie de resumen de la prestigiosa serie de Westerns de Boetticher-Randolph Scott-Harry Joe Brown, que a partir de 1956 estableció un nuevo estilo en el género? Construidos en parte como odiseas alegóricas y en parte como juegos de póquer en casinos flotantes en que cada persona fanfarronea respecto a su mano, hasta que llega el momento de enseñar el juego, los Westerns de Boetticher expresan una serenidad cansona y una certidumbre moral muy contraria a las técnicas más neuróticas de otros directores de este género un poco olvidado. De este modo, *The Rise and Fall of Legs Diamond* es casi un clásico en la tradición perversa de *Scarface*. No puede menos que preguntarse uno de dónde, directores como Boetticher sacan la energía e inspiración para hacer obras tan excelentes, cuando los críticos son tan increíblemente indiferentes al género, que quizá no puedan distinguir entre una película de Boetticher y una de Selander o de alguien aun peor. Es este profesionalismo y dedicación lo que hace que el cine norteamericano sea tan lleno de emoción y, a veces, tan milagroso.

Sea cual fuere su escenario —una corrida de toros, el vagón entoldado o el bajo mundo urbano—, Boetticher comprende los matices del machismo, ese arrogante orgullo masculino que da a sus personajes, sean de pistola o de capa, su estilo y su tinte fatal; los filmes suyos dejan afuera al mundo exterior para concentrarse en las mortales confrontaciones de los antagonistas. El enfrentamiento final suele ocurrir sin testigos. Es un hombre contra otro hombre en una arena vacía, presentados por una cámara que se mueve muy poco y que es muy elemental; elemental, pero no elementaria. Su sincronización es impecable. No es un escritor-director del tipo de Burt Kennedy o de Sam Peckinpah; es un cuentista muy superior.

André de Toth (1900-)

PELÍCULAS: 1944: None Shall Escape, *Dark Waters*. 1947. *Ramrod*, The Other Love. 1948: *Pitfall*. 1949: Slattery's Hurricane. 1951: Man in the Saddle. 1952: Carson City, *Springfield Rifle*, Last of the Comanches. 1953: House of Wax, The Stranger Wore a Gun, Thunder Over the Plains. 1954: Riding Shotgun, Crime-Wave, The Bounty Hunters, Tanganyika. 1955: *The Indian Fighter*. 1957: Monkey on My Back, Hidden Fear. 1959: The Two-Headed Spy, *Day of the Outlaw*. 1960: Man o a String. 1961: Morgan the Pirate, The Mongols. 1964: Gold for the Caesars. 1968: Play Dirty.

Las más importantes películas de André de Toth revelan comprensión de la inestabilidad y falsía de las relaciones humanas. *Ramrod, Pitfall, Springfield Rifle, The Indian Fighter* y *Day of the Outlaw* son exploraciones desusadamente desagradables de amores y de fracasados. Las muchas villanías, más parecen el orden normal y natural de cosas, que meros incidentes o artificios del melodrama. Raymond Burr, el maquiavélico intrigante de voz suave de *Pitfall* y Paul Kelly, el traidor tranquilamente resuelto de *Springfield Rifle* son memorables hijos de De Toth por su adaptabilidad a un mundo de intereses en conflicto.

Stanley Donen (1924-)

PELÍCULAS: 1949: *On the Town* (con Gene Kelly). 1951: Royal Wedding. 1952: Singin' in the Rain (con Gene Kelly), Love Is Better than Ever, Fearless Fagan. 1953: *Give a Girl a Break*. 1954: *Seven Brides for Seven Brothers*. Deep in My Heart. 1955: *It's Always Fair Weather* (con

Gene Kelly). 1957: *Funny Face, The Pajama Game* (con George Abbott), Kiss Them for Me. 1958: *Indiscreet, Damn Yankees.* 1960: Once More with Feeling, Surprise Package, The Grass is Greener. 1963: *Charade.* 1966: Arabesque. 1968: *Two for the Road,* Bedazzled.

Stanley Donen es más bien un director que nunca ha dejado de ser extranjero en los Estados Unidos. Por un tiempo fue suspendido como socio invisible de Gene Kelly en películas musicales de la edad de oro de la Metro, como *On the Town, Singin' in the Rain* y *It's Always Fair Weather.* Cuando reventó la burbuja de la Metro, Donen se fue a la Warner con *The Pajama Game* y *Damn Yankees,* dos revistas musicales tomadas de Broadway en las que parecía dominar el vigoroso ritmo teatral de George Abbott. Aun en los casos en que a Donen se le dio el crédito único de la dirección, sus esfuerzos, aun los más enérgicos, no parecen muy personales. *Seven Brides for Seven Brothers,* por ejemplo, tiene el sello de la coreografía muscular de Michael Kidd; *Funny Face* cuenta con la gracia de la ingeniosa fotografía de Richard Avedon. En todas estas operaciones conjuntas le falta a Donen, sin lugar a duda, la calidad estilística de un Vincente Minnelli. Por lo que hace a sus musicales relativamente personales, *Royal Wedding* y *Give a Girl a Break,* son de argumentos peculiarmente sombríos con sólo destellos aislados de inspiración, en tanto que *Deep in My Hearth* es en realidad un verdadero desastre. Sus comedias no musicales han sido o bien del todo triviales *(Love Is Better than Ever, Fearless Fagan)* o nerviosamente verbosas *(Kiss Them for Me, Once More with Feeling, Surprise Package, The Grass Is Greener).*

Donde Donen proyecta mejor su estilo personal es en *Indiscreet,* comedia que acaba desmoronándose por el peso de las indiscreciones de Norman Krasna sobre el argumento, pero no sin que Donen alcance a revelar que tiene el temperamento necesario para la buena comedia. Su sincronización es precisa y se desenvuelve bien con un reparto elegante; en este caso, el colmo de la elegancia eran Cary Grant e Ingrid Bergman. Después de coquetear con la comedia negra, "el arte op" y medianas imitaciones de Hitchcock en *Charade* y *Arabesque,* Donen halla su camino en *Two for the Road.* El temperamento serio del director se aviene bien con un reparto tan singular como el de Audrey Hepburn con Albert Finney, el guión frágil de Frederick Raphael *(Nothing but the Best, Darling),* y el romanticismo campanilleante de Henry Mancini. Se diría que la participación futura de Donen en buenos filmes sería

más como catalizador que como fuerza creadora. Se acerca demasiado al jugador de un equipo que siempre tiene que hacer gala de una individualidad marcada; empero el "toque" Donen sigue siendo tan inasible como siempre. Ciertamente *Bedazzled* debe mucho de su estilo personal tanto a Dudley Moore como a Peter Cook que al mismo Stanley Donen, mientras que el relativamente recién llegado Joseph McGrath, parece haber robado el trueno a Donen con los trozos siquedélicos de *Casino Royale* y las graciosas escapadas de Dudley Moore en *30 Is a Dangerous Age, Cynthia!* Sin embargo, si un director obra como catalizador agradable por un tiempo lo bastante largo, puede acabar siendo aceptado como creador, aunque sólo en la forma más pasiva de creación.

Clive Donner (1926-)

PELÍCULAS: 1956: The Secret Place. 1958: Heart of a Child. 1959: Marriage of Convenience. 1960 The Sinister Man. 1962: *Some People.* 1964: *The Guest (The Caretaker), Nothing but the Best.* 1965: *What's New Pussycat?* 1967: Luv. 1968: Here We Go Round the Mulberry Bush. 1969: Alfred the Great.

En los últimos años, Clive Donner se ha revelado como estilista talentoso con una buena percepción de los detalles contemporáneos. Ha tenido buena fortuna con sus escritores, en particular con Frederic Raphael *(Nothing but the Best),* Harold Pinter *(The Caretaker),* Wood Allen *(What's New Pussycat?),* y Murray Schisgal *(Luv).* Pero dejando a un lado a sus escritores, parece que se está delineando como la versión inglesa de Vincente Minnelli. Donner, como Lester parece haber anticipado la transformación de Inglaterra y su entrada al modernismo; ahora resta por ver si el profeta puede evitar acabar siendo tragado por su propia revolución. Con él no se trata de una cuestión de estética y ética sino de complicidad decorativa y conflicto dramático. En este sentido el sentimentalismo exagerado de *Here We Go Round the Mulberry Bush* marca un cambio prometedor en la carrera de Donner.

Allan Dwan (1885-)

PELÍCULAS (lista parcial 1911-1917): 1914: Wildflower, The Straight Road. 1915: A Girl of Yesterday, Jordan Is a Hard Road, The Pretty Sister of Jose, The Dancing Girl, David Harum. 1916: Betty of Greystone, The Habit of

Happiness, The Half-Breed, The Good Bad Man, Manhattan Madness, An Innocent Magdalene. 1917: Panthea, The Fighting Odds. 1918: A Modern Musketeer, Mr. Fix-It, Bound in Morocco, He Comes Up Smiling. 1919: Cheating Cheaters, Soldiers of Fortune, The Dark Star, Getting Mary Married. 1920: Luck of the Irish, A Splendid Hazard, The Forbidden Thing. 1921: The Perfect Crime, A Broken Doll, In the Heart of a Fool, The Scoffer. 1922: The Sin of Martha Queed, Superstition, *Robin Hood*. 1923: Zaza, Blimpses of the Moon, Lawful Larceny, Big Brother. 1924: Her Love Story, Manhandled, A Society Scandal, The Wages of Virtue, Argentine Love. 1925: Night Life in New York, Stage Struck, Coast of Folly. 1926: Sea Horses, Padlocked, Tin Gods, Summer Bachelors. 1927: The Music Master, The Joy Girl; East Side, West Side. 1928: French Dressing, Big Noise. 1929: *The Iron Mask*, Tide of Empire, Frozen Justice, The Far Call, South Sea Rose. 1930: What a Widow! 1931: Man to Man, Chances, Wicked. 1932: While Paris Sleeps. 1934: The Morning After. 1935: Black Sheep, Beauty's Daughter. 1936: The Song and Dance Man, Human Cargo, High Tension, Fifteen Maiden Lane. 1937: Woman Wise, That I May Live, One Mile from Heaven, Heidi. 1938: Rebecca of Sunnybrook Farm, Josette, *Suez*. 1939: The Three Musketeers, The Gorilla, *Frontier Marshall*. 1940: Sailor's Lady, Young People, Trail of the Vigilantes. 1941: Look Who's Laughing, Rise and Shine. 1942: Friendly Enemies, Here We Go Again. 1943: Around the World. 1944. Abroad with Two Yanks, *Up in Mabel's Room*. 1945: *Brewster's Williams, Getting Gerie's Gerter*. 1946: *Rendezvous with Annie*. 1947: Calendar Girl, Northwest Outpost. 1948: The Inside Story, Angel in Exile. 1949: *Sands of Iwo Jima*. 1950: Surrender. 1951: Belle Le grande, The Wild Blue Yonder. 1952: I Dream of Jeannie, Montana Belle. 1953: Woman They Almonst Lynched, Sweethearts on Parade, Flight Nurse. 1954: *Silver Lode*, Cattle Queen of Montana, Passion. 1955: Escape to Burma. Pearl of the South Pacific, *Tennessee's Partner*. 1956: Slightly Scarlet, *Hold Back the Night*. 1957: *The River's Edge, The Restless Breed*. 1958: Enchanted Island. 1961: Most Dangerous Man Alive.

La carrera de Dwan todavía no acaba de ser cabalmente juzgada. Algunas películas suyas relativas recientes como *Silver Lode, The Restless Breed* y *The River's Edge*, son en verdad una veta rica de clásicos hasta hoy inexplorados. Es todavía prematuro establecer un derrotero coherente en la carrera de Dwan tomada en su totalidad, aunque puede

muy bien suceder que resulte el último de los viejos maestros. *Silver Lode* contiene una circularidad clásica de técnica al unificar los diversos temas de la película repitiendo las mismas imágenes en diferentes situaciones. Desde el periodo silencioso de los Fairbank, a las modestas comedias de los treintas y cuarentas y a los Westerns de los cincuentas, Dwan ha estado activo, dentro de la medianía. Se recuerda con gusto *Brewster's Millions* y *Rendezvous with Annie*, aunque con el contrapeso de las pretendidas místicas de la teoría de *auteur*. Por tanto, puede que haya mucho que decir todavía sobre Dwan.

Tay Garnett (1895-)

PELÍCULAS: 1928: Celebrity, *The Spieler*. 1929: Flying Fools, Oh Yeah! 1930: Officer O'Brien, *Her Man*. 1931: Bad Company. 1932: *One Way Passage*, Prestige, Okay America. 1933: Destination Unknown, SOS Iceberg. 1935: China Seas, She Couldn't Take It, Professional Soldier. 1937: *Love Is News, Slave Ship*, Stand-In. 1938: Joy of Living, Trade Winds. 1939: *Eternally Yours*. 1940: Slightly Honorable, *Seven Sinners*. 1941: Cheers for Miss Bishop. 1942: My Favorite Spy. 1943: Bataan, The Cross of Lorraine. 1944: Mrs. Parkington. 1945: *The Valley of Decision*. 1946: *The Postman Always Rings Twice*. 1947: Wild Harvest. 1949: A Connecticut Yankee in King Arthur's Court. 1950: The Fireball. 1951: Soldiers Three, *Cause for Alarm*. 1952: One Minute to Zero. 1953: Main Street to Broadway. 1954: The Black Knight. 1956: Seven Wonder of the World. 1960: *The Night Fighter*.

La incoherencia, siempre tan difícil de definir, es el espantajo de la carrera de Tay Garnett. El director de *Her Man, One-Way Passage, The Postman Always Rings Twice* y *The Night Fighter* persiste en nuestra mente a pesar de que su trabajo carezca de una estructura general. La inclinación del director por *China Seas* y *The Cross of Lorraine* es tan inexplicable como la fama de subterraneidad de *Stand-In* y *Cause for Alarm;* sin embargo, en este nivel de producción de películas, los valores críticos están siempre trastornados. De momento, la reputación de Garnett es decusadamente escurridiza; aun siendo parte accesoria de la carrera de Marlene Dietrich, el humor de *Seven Sinners* puede inclinar la balanza en favor del director. El que la Cinemathèque francaise haya pedido prestadas recientemente películas tan viejas de Garnett como *The Spieler* y *Her Man* indica que la personalidad de Garnett

es vodevilesca, es la de un artista de aristas tan ásperas que hacen que la sensibilidad supercivilizada de los franceses se sumerja en una cabal frustración física. Uno de los más preclaros defensores de Garnett es el crítico inglés Raymond Durgnat. *Her Man,* según Durgnat es superior a *A Girl in Every Port,* la película escalofriante de Hawks, debido a, y no a pesar de la sensiblería de Garnett. En la mente persiste el diestro y divertido alivio de James Gleason de los trabajos de Helen Twelvetrees, y en particular la intolerancia implícita en la exclamación dicha entre dientes, "Hay un mulato claro al fuego." En *Her Man* son igualmente memorables los movimientos de cámara extraordinariamente fluidos que disipan el mito de los parlamentos estáticos en las películas habladas, mito que es como un evangelio de las historias fílmicas oficiales de la época.

Seth Holt

PELÍCULAS: 1959: Nowhere to Go. 1962: *Taste of Fear.* 1964: *Station Six-Sahara.* 1965: *The Nanny.* 1968: Danger Route.

Seth Holt era más prometedor cuando era menos maduro. En la galería de los canalones, *The Nanny* es algo intermedio entre *What Ever Happened to Baby Jane?* y *Die, Die, My Darling.* Aunque Holt es más refinado que Aldrich y mucho mejor dotado que Narizzano sus virtudes son fraccionarias y dispersas. Sin embargo, hay momentos en *Taste of Fear* y *Station Six-Sahara,* en que parece que por fin ha logrado una gran película, pero, ¿dónde está y sobre qué será?

Phil Karlson (1908-)

PELÍCULAS: 1944: A Wave, a WAC and a Marine. 1945: There Goes Kelly, G. I. Honeymoon, The Shanghai Cobra. 1946: Live Wires, Swing Parade of 1946, Dark Alibi, Behind the Mask, Bowery Bombshell, Wife Wanted. 1947: Black Gold, Louisiana. 1948: Adventures in Silverado, Rocky, Thunderhoof, Ladies of the Chorus. 1949: The Big Cat. 1950: The Iroquois Trail. 1951: Lorna Doone, Texas Rangers, Mask of the Avenger. 1952: Scandal Sheet, The Brigand. 1953: *99 River Strett.* 1954: They Rode West. 1955: *Hell's Island, Tight Spot, Five Against the House, The Phenix City Story.* 1957: *The Brothers Rico.* 1958: *Gunman's Walk.* 1960: *Hell to Eternity,* Key Witness.

1961: The Secret Ways, The Young Doctors. 1962: *Kid Galahad.* 1963: Rampage. 1966: The Silencers. 1969: The Wrecking Crew.

La carrera de Phil Karlson tiene un ritmo muy suyo. Sus comienzos fueron lentos y de 1944 a 1952 apenas llamó la atención. *Ladies of the Chorus* se ha ganado una devoción retroactiva de los admiradores de la desaparecida Marilyn Monroe, en su forma original; pero en general muy poco es lo que pasa hasta *99 River Street.* Sin embargo, en 1955 surge el estilo Karlson en *Hell's Island, Tight Spot, Five Agains the House* y *The Phenix City Story,* películas que tuvieron más calidad que prestigio, con héroes interesantemente ambiguos que van desde el finado John Payne a Brian Keith. *The Brothers Rico,* filmada en 1957, sigue siendo la mejor película de Karlson; luego viene una mengua —*Gunman's Walk, Hell to Eternity, Key Witness, The Young Doctors, Rampage* y *The Silencers,* esta última la mejor de Dean Martin y Matt Helm (caricaturizaciones de la locura de Bond), pero de todos modos, un género deplorable, a pesar de la gracia de Martin y de la simplona voluptuosidad de Stella Stevens. *Kid Galahad,* el mejor filme de Presley después de Flaming Star e igualmente infortunado en la taquilla, representa otro oasis en un desierto de declinación. Tal vez haya tenido algo de mala suerte, pero la evidencia de que declinó antes aun de que se le diera crédito cabal es imposible de negar. Karlson fue personalísimo y eficacísimo cuando se ocupó del fenómeno de la violencia en un mundo controlado por el mal organizado. Su tipo especial de histeria de linchamiento establece un desequilibrio moral tan feroz, que en el pasivo auditorio se despierta la violencia más increíble. Por desgracia, los directores norteamericanos no van a ninguna parte con películas como *The Brothers Rico.* Son demasiado fuertes los prejuicios contra el género cosmopolita.

Joseph H. Lewis (1900-)

PELÍCULAS: 1937: Courage of the West, Singing Outlaw, International Spy. 1938: The Spy Ring, Border Wolves, The Last Stand. 1940: Two-Fisted Rangers, Blazing Six-Shooters,, Texas Stagecoach, The Man from Tumbleweeds, Boys of the City, The Return of Wild Bill, That Gang of Mine. 1941: The Invisible Ghost, Pride of the Bowery. 1942: Arizona Cyclone, Bombs Over Burma, The Silver Bullet, Secrets of a Co-ed, The Boss of Hangtown Mesa,

The Mad Doctor of Market Street. 1944: Minstrel Man. 1945: *My Name Is Julia Ross.* 1946: So Dark the Night. 1947: The Swordsman. 1948: The Return of October. 1949: *The Undercover Man, Deadly Is the Female* (o *Gun Crazy*). 1950: Lady Without a Passport. 1952: Retreat, Hell! Desperate Search. 1953: Cry of the Hunted. 1955: *The Big Combo,* A Lawless Street. 1956: The Seventh Cavalry. 1957: *The Halliday Brand.* 1958: Terror in a Texas Town.

En el número de primavera de 1962 de *Film Culture,* un crítico, al escribir sobre "Los Magníficos Cuarentas, Vistos Otra Vez" hacía notar: "Si en un futuro cercano algún brillante crítico nuevo hiciera ver al mundo los méritos de Joseph Lewis tendríamos que remontarnos a sus películas de 1940: *Two-Fisted Rangers, Blazing Six-Shooters, Texas Stagecoach, The Man from Tubleweeds, Boys of the City, Return of Wild Bill* y *That Gang of Mine.* Cierto, en esta dirección se encuentra la locura." Bueno, la locura será siempre preferible a la afectación, y debemos remontarnos porque Lewis ha sido descubierto. Tras unos años de escasez, de vacas flacas, hizo *The Minstrel Man* con nada menos que con Edgar G. Ulmer como diseñador de escenarios. En 1945, *My Name Is Julia Ross* se convirtió en la sorpresa del año. A partir de ese momento la taciturna personalidad del director se ha venido revelando a través de un complicado estilo visual. Puede decirse que su carrera indica que vale la pena estudiarlo más a fondo. Su obra maestra perdurable es *Gun Crazy,* evocación más sutil y conmovedora del culto norteamericano a la pistola que la exageradamente apreciada *Bonnie and Clyde.* Las actuaciones de John Dall y Peggy Cummins en *Gun Crazy* dejan entrever a pesar de su relativo desaliño, la vitalidad de las películas norteamericanas de acción.

Alexander Mackendrick (1912-)

PELÍCULAS: 1950: *Tight Little Island.* 1952: *The Man in the White Suit.* 1953: *The Story of Mandy.* 1954: High and Dry. 1957: *Sweet Smell of Success.* 1965: *A Boy Ten Feet Tall,* A High Wind in Jamaica. 1967: Don't Make Waves. 1969: Mary, Queen of Scots.

Alla por 1963 preguntaba yo más retórica que formalmente, "¿Cuánto de *Sweet Smell of Success* es atribuible a Mackendrick y cuánto a Clifford Odets y a James Wong Howe? ¿Qué ha sido de la carrera de Mackendrick y por

qué? Lo echamos de menos, sin saber exactamente qué es lo que echamos de menos."

Mackendrick regresó a nuestra atención en 1965 y su carrera ha seguido desde entonces la pauta curiosa de las complicaciones sexuales y del culto de los niños, pero de todos modos nos alegra tenerlo de vuelta. *A Boy Ten Feet Tall* y *A High Wind in Jamaica* revelan el gusto emocional por las grandes historias en tanto que *Don't Make Waves* se ceba en la índole y condición prevalecientes en la costa de California casi tan despiadadamente como *Smell of Success* se cebó en Nueva York. En ambos casos el personaje encarnado por Tony Curtis halla su correlativo ideal de dirección.

Robert Mulligan (1930-)

PELÍCULAS: 1957: *Fear Strikes Out.* 1960: *The Rat Race,* The Great Impostor. 1961: Come September. 1962: Spiral Road. 1963: To Kill a Mockingbird, Love with the Proper Stranger. 1964: *Baby, the Rain Must Fall.* 1965: *Inside Daisy Clover.* 1967: *Up the Down Staircase.* 1968: The Stalking Moon. 1969: The Piano Sport. 1970: Good Times, Bad Times.

En 1963 consideré a Robert Mulligan en la categoría de los pequeños fracasos: "Aunque François Truffaut diga lo contrario, Robert Mulligan ha desperdiciado seis lanzamientos. Dos de ellos *(Fear Strikes Out* y *The Great Impostor)* reventaron sobre el *home* como miniaturas de *Citizen Kane.* Dos lanzamientos altos *(Come September* y *The Spiral Road)* no debieron ni siquiera ser bateados. *To Kill a Mockingbird* fue un tipo de curva literaria que hace volver a los bateadores (y también a los directores) a las ligas menores para que maduren un poco más. *The Rat Race* reventó a lo tonto porque Garson Kanin fue el pítcher. Sean cuales fueren las circunstancias atenuantes, Mulligan desperdició todas las pichadas, buenas y malas. Aun teniendo buenas oportunidades no ha podido hacer todavía una película satisfactoria. No es técnica lo que le falta sino el discernimiento artístico para separar el trigo de la granza. A su dirección le falta fuerza, es impersonal y no va a ninguna parte. Ni a sus mejores películas les da el indispensable punto de vista; tampoco salva a sus imposibles proyectos con la salvadora gracia del humor. Su dirección, en todos los casos es tan frívola que no justifica la esperanza de que este buen técnico llegue a ser algún día otra cosa más que eso."

Cinco años después Mulligan no había hecho todavía una película satisfactoria; una acumulación de muchas piezas líricas es una malísima vindicación de un director. Si bien es cierto que a sus películas les sigue faltando coherencia, establecen, no obstante, bellas pautas de conducta. Son particularmente memorables las actuaciones de Steve McQueen en *Baby, the Rain Must Fall* y de Ellen O'Mara en *Up the Down Staircase.*

Gerd Oswald (1916-)

PELÍCULAS: 1956: *A Kiss Before Dying, The Brass Legend.* 1957: *Crime of Passion, Fury at Showdown, Valerie.* 1958: Paris Holiday, *Screaming Mimi.* 1961: *Brainwashed.* 1966: Agent for H.A.R.M.

Excepto en obras ya predestinadas (al fracaso) como *Paris Holiday* (nada menos que con Bob Hope y Fernandel) y *Agent for H.A.R.M.,* Gerd Oswald ha revelado una firmeza admirable, tanto estilística como temáticamente, para un director segundón como él. La fluidez del movimiento de sus cámaras está controlada por cambios laterales y detenciones bruscas propias de un cine de ambigüedad más satírica. El éxito de Oswald de dar su estilo personal a Westerns que de otra suerte serían rutinarios como *The Brass Legend* y *Fury at Showdown* en filmaciones de cinco a siete días debería servir de lección objetiva a directores jóvenes que se quejan de que no tienen tiempo suficiente para hacer sus filmes. En todas sus películas hay sobretonos de paranoia; el simbolismo antinazi es siempre obvio aun en *Valerie* que es un *Rashomon* fronterizo. Lo que importa es que Gerd Oswald ha estado haciendo buenas películas norteamericanas, que nunca son comentadas en las revistas semanales y mensuales en boga, que en cambio, devoran el material que pasan los circuitos cinematográficos de moda y con mucha publicidad. Esa indiferencia puede ser la tumba de cualquier "sorpresa", por muy inspirada que sea.

Arthur Penn (1922-)

PELÍCULAS: 1958: *The Lefthanded Gun.* 1962: *The Miracle Worker.* 1965: Mickey One. 1966; The Chase. 1967: *Bonnie and Clyde.*

Bonnie and Clyde vino a confirmar a Penn como el Truffaut norteamericano; lo que he dicho en otras ocasiones sobre Tuffaut es aplicable en cierta medida a Penn:

"Como artista, Truffaut está crucificado entre el cariño a su público y el miedo a la destreza emocional. Como el director más gustado de la *nouvelle vague, Truffaut* siempre está tentado a ser conmovedor. Su tendencia emocional a unirse con sus personajes y actores crea un vigor emocional pero también una pérdida ocasional de perspectiva intelectual." Se dice que Benton y Newman ofrecieron su guión de *Bonnie and Clyde* a Truffaut y Godard pero por fortuna, quien se los aceptó fue Penn. Sin embargo, las tiranteces y diferencias entre el guión y la dirección nunca fueron resueltas cabalmente y *Bonnie and Clyde* sigue pareciendo demasiado europeizada, al menos para lo que se supone que debía ser.

Empero, para un director escénico cuyo trabajo es de una sencillez opresiva, Penn ha revelado una buena aptitud natural para el cine. La profunda materialidad de las actuaciones de sus películas sirve para equilibrar un exceso de parlamentos. Penn, director de fuerza más que de gracia debe dar mayor vigor al papel plástico del actor. Sea como fuere, *The Lefthanded Gun* sigue siendo un tributo a los dones de improvisación del director.

Lowell Sherman (1885-1934)

PELÍCULAS: 1930: Lawful Larceny, The Pay Off. 1931: Bachelor Apartment, Royal Bed, High Stakes. 1932: *The Greeks had a Word for Them,* Ladies of the Jury, False Faces. 1933: *She Done Him Wrong, Morning Glory,* Broadway Thru a Keyhole. 1934: Born to Be Bad. 1935: Night Life of Gods.

Lowell Sherman merece un nicho esotérico para él solo por las glorias de actuación de Katharine Hepburn en *Morning Glory* y de Mae West en *She Done Him Wrong.* Actor y director, Sherman tuvo el privilegio, el don y la habilidad de expresar lo deplorable del libertinaje de los hombres frente a los ensueños femeninos. Su profunda sensibilidad y la falta de simplicidad de su humor sexual, al que le faltó malicia, estuvieron bien adelante de su época.

Donald Siegel (1912-)

PELÍCULAS: 1946: *The Verdict.* 1949: The Big Steal, Night unto Night. 1952: The Duel at Silver Creek, No Time for Flowers. 1953: Count the Hours, China Venture. 1954: *Riot in Cell Block 11, Private Hell 36.* 1955: An Annapolis Story. 1956: *Invasion of the Body Snatchers,*

Crime in the Streets. 1957: *Baby Face Nelson.* 1958: Spanish Affair, *The Line-Up,* The Gun Runners. 1959: Hound Dog Man. 1960: Edge of Eternity, Flaming Star. 1962: *Hell Is for Heroes.* 1964: *The Killers.* 1967: Stranger on the Run. 1968: *Madigan,* Coogan's Bluff. 1969: Two Mules for Sister Sara.

Los filmes de más éxito de Siegel expresan la desesperada peculiaridad de los proscritos antisociales. La galería de solitarios del director comprende un anómalo grupo de actores: Neville Brand *(Riot in Cell Block 11),* Steve Cochran *(Private Hell 36),* Mickey Rooney *(Baby Face Nelson),* Eli Wallach *(The Line-Up),* Elvis Presley *(Flaming Star),* Steve McQueen *(Hell Is for Heroes),* Lee Marvin *(The Killers),* Henry Fonda *(Stranger on the Run)* y Richard Windmark *(Madigan). Invasión of the Body Snatchers,* uno de los auténticos clásicos de ciencia ficción deriva su horror de la destrucción sistemática del sentimiento individual por fuerzas no terrenas. En otro aspecto, la película evoca humor salvaje a través del tratamiento pragmático de la paranoia. El estilo de Siegel no abarca las demoniacas deformaciones de Fuller, Aldrich, Losey ni tampoco de Karlson. Siegel evita inmiscuir al mundo, en lo general en las causas anárquicas de sus héroes; tampoco ajusta sus composiciones a sus caprichos sicológicos. La arquitectura de su universo nunca se ve minada por la edición, aunque sea frenética. Sin embargo, la persecución final en automóvil de *The Line-Up* y la escena culminante (y también final) de *Madigan* se cuentan entre los más vertiginosos despliegues de acción de la historia del cine norteamericano. En el lado negativo, *No Time for Flowers* no logra estar a la altura del reto de *Ninotchka* de Lubitsch, y la imperturbabilidad de Audie Murphy en *The Gun Runners* parece estar fuera del control del director. Siegel parece desenvolverse mejor con los filmes de presupuesto medio y es de esperar que no acabe siendo uno más de la medianía excluida de Hollywood.

Robert Siodmak (1900-)

PELÍCULAS: 1927: *Menschen am Sonntag.* 1932: Stürme der Leidenschaft. 1933: Le Sexe Faible. 1937: Mister Flow. 1938: Mollenard. 1939: Pièges. 1941: West Point Widow. 1942: Fly by Night, My Heart Belongs to Daddy, The Night Before the Divorce. 1943: Someone to Remember, Son of Dracula. 1944: *Phantom Lady,* Cobra Woman, *Christmas Holiday.* 1945: *The Suspect, Uncle Harry.* 1946: *The Spiral Staircase, The Killers, The Dark Mirror.* 1947: Time Out of Mind. 1948: *Cry of the City.* 1949: *Criss Cross,* The Great Sinner, Thelma Jordan. 1950: Deported. 1951: The Whistle at Eaton Falls. 1952: *The Crimson Pirate.* 1954: Le Grand Jeu. 1955: Die Ratten. 1959: L'Affaire Nina B. 1962: Escape from East Berlin. 1963: Magnificent Sinner. 1968: Custer of the West.

Las películas de Hollywood de Robert Siodmak resultaron más teutonas que las hechas en Alemania, y así debió ser. ¿Por qué los alemanes querían ver filmes alemanes? Sólo a los norteamericanos impresiona debidamente el aparente triunfo de la forma sobre el contenido. Sin embargo, las obras de más éxito de Siodmak —*Phantom Lady, Christmas Holiday, The Suspect, Uncle Harry, The Spiral Staircase, The Killers*— son una conjunción fortuita de actrices tan atractivas como Ella Raines, Dorothy McGuire, Ava Gardner e incluso de una Deanna Durbin, absurdamente sensacional, con temas perversos, y técnicos capaces, todo ello batido con una espesa salsa teutónica y servido a los clientes en un arte excéntrico. Después de este periodo, la personalidad de Siodmak se hace menos característica, al grado de que el observador no enterado puede confundir *Cry of the City* de Siodmak con una obra de Dassin, y a *Brute Force* de Dassin confundirla con una película de Siodmak. Hoy, virtualmente en retrospectiva, Siodmak evoca lo recargado de la producción de la universal de los cuarentas, la música de Miklos Rozsa, a Burt Lancaster en su debut, falsamente prometedor de *The Killers* y María Montez en su doble papel, delirante y defectuoso, en *Cobra Woman.* Y además de María Montez podríamos mencionar a *Flaming Creatures* de Jack Smith. Sin embargo, Siodmak no fue culpable de que en él hubiera tales mutantes. Él se limitó a trabajar con el aparato de la fantasía de Hollywood, con gusto e inteligencia para un estudio que siempre ha sido más errático que los demás.

John M. Stahl (1886-1950)

PELÍCULAS: 1914-1917: No hay índice confiable. 1918: Wives of Men. 1919: Her Code of Honor, Suspicion, A Woman Under Oath. 1920: Women Men Forget, Woman in His House. 1921: The Child Thou Gavest Me, Sowing the Wind. 1922: The Song of Life, One Clear Call, Suspicious Wives. 1923: The Wanters, The Dangerous Age. 1924: Husbands and Lovers, Why Men Leave Home. 1925: Fine Clothes. 1926: Memory Lane, The Gay Deceiver.

1927: Lovers, In Old Kentucky. 1931: Seed, *Strictly Dishonorable.* 1932: *Back Street.* 1933: *Only Yesterday.* 1934: *Imitation of Life.* 1935: *Magnificent Obsession.* 1937: Parnell. 1938: *Letter of Introduction.* 1939: *When Tomorrow Comes.* 1943: *Holy Matrimony, Immortal Sergeant.* 1944: *The Eve of St. Mark, The Keys of the Kingdom.* 1945: *Leave Her to Heaven.* 1947: The Foxes of Harrow, The Walls of Jericho.

John M. Stahl fue una figura presirkiana, cuya carrera quedó repentinamente iluminada después de su muerte debido a un accidente del mundillo fílmico. Sucedió que un historiador cinematográfico francés clasificó a Stahl como director con sólo una obra maestra, *Back Street* (1932). Un rápido recorrido por la carrera de Stahl en busca de un posible análisis de *auteur* reveló una sorprendente consistencia de 1932 en adelante. En general, Stahl, como Sternberg y Sirk trabajó con materiales con pocas probabilidades de éxito. De aquí que los críticos norteamericanos, obsesionados con la trama, lo desaprobaran. Sin embargo, *Holy Matrimony* fue un acierto, bajo cualquier criterio; *Parnell* fue ciertamente uno de los más prestigiosos filmes de Clark Gable y no un desastre como podría hacer pensar su fama. El fuerte de Stahl fue la sinceridad y un estilo visual vívido. ¿Quién olvidará a Gene Tierney esparciendo a caballo a los cuatro vientos las cenizas de su padre en *Leave Her to Heaven,* o a Margaret Sullivan teniendo una cita de amor con su olvidadizo amante en el segundo piso de una casa duplex o a Irene Dunne teniendo una sombría cena de despedida con un Charles Boyer, casado e inaccesible o a Andrea Leed y a su *Letter of Introduction* a Adolphe Menjou? Stahl tuvo la audacia de Sirk pero no su humor negro. Mientras Stahl dio un tratamiento sincero y reverente a *The Keys of the Kingdom,* Sirk transformó *The First Legion* en una devastadora parodia de los jesuitas. En *The Eve of St. Mark,* Stahl demostró una comprensión profunda de las consecuencias e implicaciones emocionales de las tomas de dos en contraposición a los cortes de uno a otro personaje; veces hubo en que su concepción del contraste fue tan vigorosa como la de Sirk. Así por ejemplo, en *The Immortal Sergeant* vemos a Henry Fonda en el desierto con una imagen mental de Maureen O'Hara saliendo de una alberca, escurriendo agua. Es el cine audaz, casi loco, pero siempre preferible a la cordura relativa de la discreción.

Frank Tashlin (1913-)

PELÍCULAS: 1952: The First Time, Son of Paleface. 1953: Marry Me Again. 1955: *Artists and Models.* 1956: The Lieutenant Wore Skirts, *Hollywood or Bust, The Girl Can't Help It.* 1957: *Will Success Spoil Rock Hunter?* 1958: Rock-a-bye Baby, Geisha Boy. 1959: Say One for Me. 1960: Cinderfella. 1962: *Bachelor Flat, It's Only Money.* 1963: The Man from the Diners' Club. *Who's Minding the Store?* 1964: *The Disorderly Orderly.* 1966: The Glass Bottom Boat, The Alphabet Murders. 1967: *Caprice.* 1968: The Private Navy of Sgt. O'Farrell.

He aquí lo que escribí en 1963 sobre Tashlin: "Peter Bogdanovich y Ian Cameron han analizado la carrera de Tashlin con gran cuidado y percepción, y Jean-Luc Godard lo ha aclamado como la vanguardia de la comedia cinematográfica genuinamente moderna. ¿Qué pasa, pues, con Tashlin? Sencillamente que hay una gran diferencia entre lo que se analiza y lo que se experimenta en forma directa. En pocas palabras, suena mejor de lo que toca. Se puede aprobar la vulgaridad en teoría, como un comentario a la vulgaridad, pero en la práctica toda la vulgaridad es inseparable; a Tashlin puede dársele todavía mucha libertad. En la actualidad, es muy difícil que los estudios de cine, con su intromisión particularmente perjudicial en los conceptos de farsa permitan que un director desconocido escriba lo que va a hacer. Las castas siguen siendo un problema, pero aparte de ello surge la duda de que si Tashlin no hubiera contado con Jerry Lewis y Jayne Mansfield, hubiera inventado su equivalente. Ridiculizar el busto enorme de Jayne Mansfield en *Will Success Spoil Rock Hunter* puede quizá ser defendido como sátira, indulgente o lo que sea, pero ridiculizar el minúsculo busto de Betsy Drake en la misma película es simplemente vulgaridad lisa y llana. A pesar de que Tashlin es de inventiva impresionante, en particular con dispositivos y animales, nunca ha sido lo bastate afín a sus personajes para evitar una carcajada a sus costillas. Quizá la única posible excepción es la anónima chica inglesa en *Bachelor Flat,* su mejor película; a final de cuentas, la farsa frenética, por muy ingeniosa que sea, es autodestructora si no cuenta con una teoría de los personajes. Hasta ahora, Tashlin se ha ocupado casi exclusivamente de caricaturas, no de caracteres o personajes; de tal suerte que a menos que estemos entrando en una

era de comedias de robots, el problema de Tashlin seguirá siendo problema de gusto."

En cinco años más, Tashlin se convirtió en algo ya caduco sin siquiera haber estado de moda. El poco interés que había por él se ha pasado casi por completo a Jerry Lewis, extraordinario actor-director. Tashlin ha quedado reducido a modestos encargos y ha demostrado una y otra vez ser estilísticamente superior a materiales tan abominables que más parecen una afrenta a Doris Day en sus últimos y esporádicos días en la pantalla. Las pequeñas victorias de Tashlin, aunque muy tranquilizadoras para el *Politique* son, después de todo, pírricas.

Jacques Tourneur (1904-)

PELÍCULAS: 1931: Tout Ça Ne Vaut Pas L'Amour. 1933: Toto, Pour Etre Aimé. 1934: Les Filles de la Concierge. 1939: They All Come Out, Nick Carter. Master Detective. 1940: Phantom Riders. 1941: Doctors Don't Tell. 1942: *Cat People*. 1943: *I Walked with a Zombie*, The Leopard Man. 1944: Days of Glory, *Experiment Perilous*. 1946: *Canyon Passage*. 1947: Out of the Past. 1948: Berlin Express. 1949: Easy Living. 1950: Stars in My Crown, The Flame and the Arrow. 1951: Circle of Danger, Anne of the Indies. 1952: Way of a Gaucho. 1953: Appointment to Honduras. 1955: Stranger on Horseback, *Wichita*. 1956: *Great Day in the Morning*, Nightfall. 1958: *Curse of the Demon*, The Fearmakers. 1959: Timbuktu. 1960: The Giant of Marathon. 1963: The Comedy of Terrors. 1965: War Gods of the Deep.

Jacques Tourneur, hijo del difunto Maurice Tourneur, lleva un cierto toque gentil al cine norteamericano. Esta gentilidad eleva un Western como *Great Day in the Morning* a un nivel nuevo y desacostumbrado de sensibilidad atenuada y de color suave; pero también resta toda vitalidad a una obra medieval trivial como *The Flame and the Arrow*. Las primeras películas de Tourneur para Val Lewton —*The Cat People* y *I Walked with a Zombie*—, tenían una fuerza dramática más sutil que las de Wise y Robson. *Out of the Past*, un tratamiento refinado de un melodrama aniquilador, sigue siendo la obra maestra de Tourneur. *Anne of the Indies* y *Way of a Gaucho*, dos desviadas películas de la Fox concebidas en los últimos agitados días que precedieron al cinemascope, salen mejor libradas de lo que podía esperarse dado su exotismo intransigente. *Stranger on Horseback* y *Wichita* carecen de

la emoción y de la sensibilidad compensadora de *Great Day in the Morning*. En la pendiente comercial, *Curse of the Demon, The Fearmakers, Timbuktu* y *The Giant of Marathon* atestiguan el pictorialismo incomparable de Tourneur. En conjunto, su carrera representa el triunfo del gusto sobre la fuerza.

Edgar G. Ulmer (1900-)

PELÍCULAS: 1929: Menschen am Sonntag (con Robert Siodmak). 1933: Damaged Lives. 1934: *The Black Cat*. 1937: Green Fields (con Jacob Ben-Ami). 1938: The Singing Blacksmith. 1939: Moon over Harlem. 1942: Tomorrow We Live. 1943: My Son, the Hero; Girls in Chains, Isle of Forgotten Sins, Jive Junction. 1944: *Bluebeard*. 1945: Strange Illusion, The Strange Woman. 1946: *Detour*, Club Havana, The Wife of Monte Cristo, Her Sister's Secret. 1947: Carnegie Hall. 1948: *Ruthless*. 1949: The Pirates of Capri. 1951: The Man from Planet X, St. Benny the Dip. 1952: Babes in Bagdad. 1955: *Murder Is My Beat, The Naked Dawn*. 1957: *Daughter of Dr. Jekyll* 1960: Hannibal, The Amazing Transparent Man, Beyond the Time Barrier. 1961: *L'Atlantide*. 1965: The Cavern.

Los franceses lo llaman *un cinéaste maudit;* en realidad no es más maldito que cualquier otro director; lo cierto es que hay un director que se llama Edgar G. Ulmer que ha dejado de ser uno de los chistes predilectos de los críticos para convertirse en una de las pequeñas glorias del cine. Tenemos enfrente una carrera más subterránea que la mayoría, que bien podía ser la de un artista genuino. Hablando estrictamente, la mayoría de los filmes de Ulmer son de interés tan sólo para públicos descuidados o especialistas en aparato escénico. Sin embargo, todo aquel que ame el cine debe sentirse conmovido por *Daughter of Dr. Jekyll,* película con un escenario tan horripilante, que tarda uno cuarenta minutos en quedar convencido de que la hija del doctor Jekyll es en verdad la hija del doctor Jekyll. La cámara de Ulmer jamás vacila, ni siquiera cuando sus personajes se desintegran. Como ejecutor del testamento de Murnau, permanece fiel a su cometido, y cuando su material es menos difícil sus reflejos siguen siendo agudos y expresan bien los problemas de *The Black Cat, Bluebeard, Ruthless, Murder Is My Beat, Detour* y *The Naked Dawn*.

UBA FF y L BIBLIOTECA

Roland West (1887-)

PELÍCULAS: 1918: De Luxe Annie. 1921: The Silver Lining, Nobody. 1923: The Unknown Purple. 1925: The Monster. 1926: *The Bat*. 1927: The Dove. 1929: *Alibi*. 1931: Bat Whisper. *Corsair*.

Roland West es una de las figuras olvidadas del principio de los treintas. El expresionismo nebuloso y el sentir delicado de *Corsair* dan derecho a este director a ocupar un lugar en la historia del cine; el estoicismo de Ned Sparks refleja la sensibilidad de West al lado suave del género cínico del contrabando de alcohol. *Alibi* merece ser vista y rescatada del limbo de la leyenda.

4

Algunos extranjeros

Los directores que siguen estuvieron tan al margen del cine norteamericano que sería injusto a su reputación general analizarlos en cualquier aspecto en este contexto tan limitado; sin embargo, son pertinentes algunos comentarios sobre ellos.

UBA FF y L BIBLIOTECA

Michelangelo Antonioni (1912-)

PELÍCULAS: Documentales: 1943-1947: Gente del Po. 1948: N. U. 1948-1959: L'Amorosa Menzogna, Superstizione. 1949: Sette Canne un Vestito. 1950: La Funivia del Faloria, La Villa dei Mostri. 1955: Uomini in Piú. Largo metrajes: 1950: *Cronaca di un Amore*. 1952: I Vinti. 1952-1953: La Signora Senza Camelie. 1953: Tentato Suicidio (episodio de Love in the City). 1955: *Le Amiche*. 1957: *Il Grido*. 1959-1960: *L'Avventura*. 1960: *La Notte*. 1961: *L'Eclisse*. 1964: *The Red Desert*. 1966: *Blow-Up*. 1969: Zabriskie Point.

Antonioni llegó, vio y conquistó el mercado de habla inglesa en su primer intento. Cuando *Blow-Up* fue proyectada en Hollywood, la gente se rio despectivamente. ¿Quién era ese Mike Antonioni que creía poder entrar en la escena cultural sin haber escrito nada? Pero lo que no habían visto los obreros de Hollywood era que Antonioni contaba con un marco literario que descansaba sobre un armazón visual flexible. Antonioni se inclinaba por la explotación del pesimismo sentimental y de la sensualidad de su época: por otra parte, el mercado norteamericano estaba maduro para este brillante golpe; una madurez de ocho millones de dólares. En ciertos aspectos, Antonioni fue más honesto en *Blow-Up* que en *La Notte, Eclipse* y *The Red Desert*, películas en las que buscó injertarse en el mundo. En *Blow-Up*, Antonioni revela por primera vez su sensibilidad dividida, mitad moderna y mitad marxista. A diferencia de Fellini, Antonioni convirtió su confesión en una película genuina que externa sus obsesiones sin gimoteos ni autocompasión. Como corresponde a la tradición clásica de la cinematografía, *Blow-Up* será muy disfrutada aun por los cinéfilos que nunca oyeron hablar de Antonioni.

Luis Buñuel (1900-)

PELÍCULAS: 1928: The Fall of the House of Usher (La caída de la Casa de Usher), *Un Chien Andalou* (Un perro andaluz). 1930: *L'Age d'Or*. 1932: *Land Without Bread*. 1947: Gran Casino. 1949: El Gran Calavera. 1950: *Los Olvidados* (The Young and the Damned), Susana. 1951:

Daughter of Deceit, A Woman Without Love, Ascent to Heaven. 1952: El Bruto, El Robinson Crusoe. 1953: Wuthering Heights, *Illusion Travels by Streetcar*. 1954: The River and Death. 1955: *The Criminal Life of Archibaldo Cruz*. 1956: La Mort en Ce Jardin. 1958: *Nazarin*. 1959: La Fievre Monte a El Pao. 1960: The Young One. 1961: *Viridiana*. 1962: *The Exterminating Angel*. 1965: Diary of a Chambermaid, *Simon of the Desert*. 1967: *Belle de Jour*. 1969: La Voie Lactée.

Sus películas en inglés —*Robinson Crusoe* y *The Young One*— son indicio de que bien pudo haber sido un grande del cine norteamericano si no hubiera sido por su odio a todo lo que Hollywood representa. Buñuel tuvo el talento para justificar su ira y su integridad, aunque muchísima gente, con sólo ira y sinceridad, cree que basta una actitud contra Hollywood para compensar falta de talento. No es así. Empero, tal vez no esté lejos el día en que la censura deje de ser un espantajo y Hollywood quede en manos de los pocos espíritus audaces del mundo, que sin duda encabezaría Buñuel. Aun en 1967, su mejor y más grande película, la expresión más pura del surrealismo en la historia del cine, *Belle de Jour*, resentiría quizá menos censura en los Estados Unidos que en Francia.

Claude Chabrol (1930-)

PELÍCULAS: 1958: *Le Beau Serge, Les Cousins*. 1959: Leda. 1960: *Les Bonnes Femmes, Les Godelureaux*. 1961: *The Third Lover*, Seven Capital Sins (L'Avarice). 1962: *Ophelia, Landru*. 1964: Le Tigre Aime la Chair Fraiche. 1965: Marie-Chantal Contre le Docteur Kah, Le Tigre Se Parfume à la Dynamite, *Paris vu par... Chabrol*. 1966: La Ligne de Demarcation. 1968: The Champagne Murders, The Route to Corinth, Les Biches. 1969: La Femme Infidèle.

Claude Chabrol no pudo hallar universalidad en *The Champagne Murders* de la Universal, que tuvo un reparto internacional y que fue hecha en dos idiomas. Dentro del cine francés, Chabrol es el ejemplar más parecido a Hitchcock, aunque con un decidido acento gálico. Él, más que Truffaut y Godard ha seguido el credo de Hollywood de mantener una situación aunque no se sienta de corazón, con lo que perfecciona su habilidad hasta que le llega la oportunidad de practicar su arte una vez más. Irónicamente, Chabrol se ha convertido en una de las figuras olvidadas de la *nouvelle vague*, a pesar de haber producido nada

menos que ocho películas importantes cuando la mayor parte de sus colegas se debaten produciendo fragmentos de películas. Quizá cine sea el término que le conviene más que películas. Sólo el tiempo nos dirá si el cine de Chabrol sobrevive al anticine de Godard.

René Clair (1898-)

PELÍCULAS: 1923: Paris Qui Dort. 1924: *Entr'Acte,* La Fantome du Moulin Rouge. 1925: Le Voyage Imaginaire. 1926: La Proie du Vent. 1927: *The Italian Straw Hat.* 1928: Les Deux Timides, La Tour (documental). 1930: *Sous les Toits de Paris* (Under the Roofs of Paris). 1931: *Le Million.* 1932: *A Nous la Liberté.* 1933: Quatorze Juillet. 1935: Le Dernier Milliardaire. 1936: *The Ghost Goes West.* 1938: Break the News. 1939: Air Pur (incompleta). 1941: The Flame of New Orleans. 1942: I Married a Witch, Forever and a Day (un episodio sustituyendo a Alfred Hitchcock). 1944: It Happened Tomorrow. 1945: *And Then There Were None.* 1947: *Le Silence Est d'Or.* 1950: La Beauté du Diable (Beauty and the Devil). 1952: Les Belles de Nuit (Beauties of the Night). 1956: *Les Grandes Manoeuvres.* 1957: Porte de Lilas (Gates of Paris). 1960: La Française et l'Amour (Love and the Frenchwoman), episodio de "Le Mariage". 1961: Tout l'Or du Monde. 1962: Les Quatre Vérité, episodio de "Les Deux Pigeons". 1965: Les Fêtes Galantes.

Aunque Clair hizo varias películas en Hollywood y en inglés se suele culpar a su periodo norteamericano por su declinación. Lo malo de su carrera en Estados Unidos es que se le catalogó por sus películas fantásticas y otros lapsos de los que nunca pudo ya escapar. Su película norteamericana de más éxito —*And Then There Were None*— confirmó que Clair necesitaba un poco de vinagre realista en su material para que pudiera funcionar. Hasta los crímenes por fórmula de Agatha Christie eran preferibles a la procesión de fantasmas y "futuridades" de *I Married a Witch, The Ghost Goes West* y *It Happened Tomorrow.* Sólo la incontrastable corporrealidad de Marlene Dietrich redimió *The Flame of New Orleans* del destino lleno de fantasmas de las otras películas de Clair. Debe decirse, para ser honestos, que la declinación de Clair empezó antes de que el señuelo de Hollywood lo llevara a Estados Unidos y que nunca volvió a hacerse del lugar que dejó en Francia.

A Nous la Liberté, Le Million, Sous les Toits de Paris, The Italian Straw Hat conservan un cierto valor clásico; Clair, que llegó a ser tan bueno que fue llamado el Lubitsch francés, hoy parece más bien el Mamoulian francés.

René Clément (1913-)

PELÍCULAS: 1946: *Le Bataille du Rail, Le Père Tranquille.* 1947: *Les Maudits* (The Damned). 1949: *The Walls of Malapaga.* 1950: Le Chateau de Verre. 1952: *Forbidden Games.* 1954: *Monsieur Ripois (Lovers, Happy Lovers).* 1956: *Gervaise.* 1958: *This Angry Age.* 1959: *Purple Noon.* 1961:*Quelle Joie de Vivre.* 1963: The Day and the Hour. 1964: *Joy House.* 1966: Is Paris Burning?

La ironía con René Clément es que sus dos mejores películas, *Lovers, Happy Lovers* y *This Angry Age* fueron dos producciones en lengua inglesa, amén de que Clément más que muchos americanófilos como Melville y Sautet pareció tener el temperamento pragmático necesario para llegar a ser un director norteamericano. Por desgracia, desde que empezó a descender, su carrera se fue hundiendo con él. El encanto ocasional de *Joy House* no puede compensar la pesadez de *Is Paris Burning?*

Sergei Eisenstein (1898-1948)

PELÍCULAS: 1924: Strike (La huelga). 1925: Potemkin (El acorazado Potemkin). 1927: October (Ten Days That Shook the World) (Octubre), (diez días que conmovieron al mundo). 1929: The General Line. 1931: Que viva México (no terminada). 1938: Alexander Nevsky. 1941-1946: Ivan the Terrible, partes I y II.

Ha llegado el momento de dejar de culpar a Eisenstein por cualquier exceso o falta en el montaje. El hecho es que *Film Form* y *Film Sense* de Eisenstein han sido tan mal interpretadas como *An Actor Prepares* de Stanislavsky, con su secuela de actorcillos murmuradores salidos de El Método. Por si fuera poco, las obras clásicas de montaje de Eisenstein han hecho, probablemente, más daño a la crítica y a la historia cinematográfica norteamericanas que cualquier otro factor. Los totalitarios de izquierda aclamaron a Eisenstein y al montaje como el primer paso hacia una humanidad con el cerebro lavado; sin embargo, el cine no tardó en traspasar sus poderes sociales a la Televisión; el cine regresó a la excelencia formal y dejó de considerar

UBA FFyL BIBLIOTECA

la salvación de la humanidad como norma de crítica. Hoy predomina el criterio, muy alejado de la verdad, de hacer a un lado a Eisenstein como ajeno e inaplicable a la estética moderna.

G. W. Pabst (1885-1967)

PELÍCULAS: 1923: Der Schatz (The Treasure) (El tesoro). 1924: Gräfin Donelli (Countess Donelli) (La condesa Donelli. 1925: *Die Freudlose Gasse (The Joyless Street)* (La calle sin alegría). 1926: *Geheimnisse Einer Seele (Secrets of a Soul)* (Los misterios de un alma o El caso del profesor Mathias), Man Spielt Nicht mit der Liebe (Never Play Around with Love) (Con el amor no se juega). 1927: *Die Liebe der Jeanne Ney (The Love of Jeanne Ney).* 1928: Begierde (Desire) (Deseo o Crisis). 1929: *Die Büchse der Pandora (Pandora's Box)* (La caja de Pandora o Lulú), *Das Tagebuch Einer Verloren (The Diary of a Lost Girl)* (Tres páginas de un diario), Die Weisse Hölle vom Pitz Palu (The White Hell of Pitzu Palu) (El infierno blanco) (con el doctor Arnold Frank). 1930: *Westfront 1918, Skandal um Eva* (Scandal About Eva). 1931: *Die Dreigroschenoper (The Three Penny Opera)* (versión francesa: L'Opera a Quat' Sous), *Kamaradschaft.* 1932: La Tragédie de la Mine (versión francesa de la anterior), L'Atlantide. 1933: Don Quichotte, Don Quixote (versión en inglés), De Haut en Bas, La Nuit. 1934: A Modern Hero. 1936: Mademoiselle Docteur. 1938: Le Drame de Shanghai, L'Esclave Blanche. 1939: Jeunes Filles en Détresse. 1940: Feuertaufe (Baptism of Fire). 1941: Komödianten. 1943: Paracelsus. 1945: Der Fall Molander (The Molander Affair). 1948: *Der Prozess (The Trial).* 1949: Gehemnisvolle Tiefe. 1952: La Voce del Silenzio. 1953: Cose de Pazzi. 1954: Das Bekenntnis der Ina Kahr (The Confession of Ina Kahr). 1955: *Der Letze Akt (The Last Ten Days).* Es Geschah am 20. Juli '55 (It Happened on the 20th of July). 1956: Rosen Für Bettina; Durch die Wälder, Durch die Auen.

Mencionamos a Pabst no por su película norteamericana *A Modern Hero* sino más bien por la vieja gloria de Louise Brooks en *Diary of a Lost Girl* y *Lulu.* La preeminencia de Louise como la belleza de los veintes indica la naturaleza clásica del cine y de sus mecanismos internos para suavizar el veredicto de la historia.

Roman Polanski (1933-)

PELÍCULAS: Cortos: 1957-1962: Two Men and a Wardrobe, When Angels Fall, The Fat and the Lean, Mammals. 1963: *Knife in the Water.* 1964: Les Plus Belles Escroqueries (episodio en Sketch Films). 1965: *Repulsion.* 1966: Cul-de-Sac. 1967: *The Fearles Vampire Killers.* 1968: *Rosemary's Baby.*

Polanski ha introducido una sensibilidad peculiarmente europea en el cine de habla inglesa. Sus primeros filmes cortos acusan la vigorosa influencia estética del mundo vacío de Becket, Ionesco y Pinter revuelta con el cinismo polaco, el humor negro, y el horror gótico. Lo mejor que se puede decir de él es que es genuinamente impredecible y lo peor, que es opresivamente ostentoso. *Repulsion* contiene demasiado material clínico no digerido, pero la actuación de Catherine Deneuve bajo Polanski anuncia por anticipado en su perceptividad el diagnóstico definitivo de Buñuel del ángel demoniaco de *Belle de Jour. Cul-de-Sac* acaba ahogándose en sus incongruencias como una especie de *Waiting for Godot* despatarrado en un paisaje de Sir Walter Scott. *The Fearless Vampire Killers* es una mala parodia amorosa de un género, en la que se han subrayado sus bien calculados golpes con un vampiro judío a quien no intimida la maldición tradicional de la Cruz y un vampiro homosexual que hace realidad una de las más divertidas complicaciones de este género. El talento de Polanski es tan innegable como dudosas sus intenciones.

Roberto Rossellini (1906-)

PELÍCULAS: 1936: Dafné (tema corto). 1937-1938: Prélude à l'Après-midi d'un Faune (tema corto). 1939: Fantasia Sottomarina, Il Tacchino Prepotente, La Vispa Teresa (temas cortos). 1940-1941: Il Ruscello Blanca (tema corto). 1951: La Nave Bianca. 1942: Un Pilota Ritorna. 1943: Desiderio. 1944-1945: *Open City.* 1946: *Paisan.* 1947-1948: *L'Amore.* 1948: La Macchina Ammazzacattivi. 1949: *The Flowers of St. Francis.* 1949-1950: Stromboli. 1951-1952: Envy (quinto sketch de The Seven Deadly Sins). 1952: *Europa 51* (The Greatest Love —exhibida en Estados Unidos en 1954). Dov'e la Libertà. 1953: Sketch de Ingrid Bergman en We Are the Women, *Viaggio in Italia* (Strangers —exhibida en Estados Unidos en 1955). 1954: Joan at the Stake, Fear. 1957: *India.* 1959: *General Della Rovere.* 1960: Era Notte a Roma,

Viva Italia! 1961: *Vanina Vanini.* 1962: Anima Nera. 1963: Primer episodio en RoGoPaG. 1965: Age of Iron (documental para TV). 1966: *La Prise de Pouvoir par Louis XIV* (película de TV exhibida en cines en el extranjero).

Las sublimes películas de Rossellini con Ingrid Bergman estuvieron años adelante de su época, y todavía en los Estados Unidos no reciben cabal reconocimiento. *Stromboli, The Greatest Love, Strangers, Fear* y *Joan at the Stake* son de los más impresionantes cuerpos biográficos de la historia del cine. Téngase también en cuenta que Rossellini precedió a Antonioni varios años.

Francois Truffaut (1932-)

PELÍCULAS: Temas cortos: 1954: Une Visite (16 mm.) 1957: Les Mistons. 1958: Une Histoire d'Eau (con Jean-Luc Godard). 1962: Antoine et Colette (Love at Twenty). Largo metrajes: 1959: *The Four Hundred Blows.* 1960: *Shoot the Piano Player.* 1961: *Jules and Jim.* 1964: The Soft Skin. 1966: *Farenheit 451.* 1968: The Bride Wore Black, Stolen Kisses, The Siren of Mississippi.

Truffaut dio el gran salto dentro del cine de habla inglesa a pesar de sus escasos conocimientos del idioma. *Farenheit 451* es tan torpe verbalmente, como graciosa, emocional, expresiva y visualmente. Truffaut regresó a refugiarse en la matriz del idioma francés no sin antes haber demostrado que hay algo irreductiblemente universal en el cine de Babel. El libro de Truffaut sobre Hitchcock, muy afín a este director, fue una prueba más de esta universalidad hasta un punto más allá del cual aparecían los equívocos de la traducción y las sutiles distinciones y matices propios de una cultura.

Luchino Visconti (1906-)

PELÍCULAS: 1942: *Ossessione.* 1948: *La Terra Trema.* 1951: *Bellissima.* 1953: We Are the Women (episodio de Anna Magnani). 1954: *Senso.* 1957: *White Nights.* 1960: *Rocco and His Brothers.* 1962: *Boccaccio 70* (episodio de Romy Schneider). 1963: The Leopard. 1965: *Sandra.* 1967: The Stranger.

Luchino Visconti trató de abrirse paso hacia el mercado de habla inglesa en los anchos hombros y en la expresión adusta de Burt Lancaster. *The Leopard* de Lampedusa merecía algo mejor que Lancaster, pero fue un reparto típico de la mala suerte de Visconti en este terreno. Hacia mediados de la década de 1950, Visconti había convencido a Ingrid Bergman y a Marlon Brando de que trabajaran juntos en *Senso.* Este reparto, el golpe de la década, fue vetado alegremente por un productor italiano que ¡prefirió a Alida Valli y a Farley Granger! Valli fue extraordinariamente efectivo y Granger dio una sorpresa pero nunca lograron producir una verdadera tormenta emocional. A Visconti nunca se le hizo justicia en los Estados Unidos en gran parte porque sus películas sufrieron graves demoras en tránsito. El público norteamericano no ha podido ver *Ossessione* por dificultades con la sucesión de James M. Cain por los derechos de *The Postman Always Rings Twice.* Cuán diversamente hubieran reaccionado al neorrealismo los dizque conocedores norteamericanos si como primer ejemplo hubieran conocido el melodrama sexual de *Ossessione* en vez de *Open City,* ese noticiero de Rossellini, y cuánta fotografía desazonada se hubiera evitado a los palurdos hollywoodenses imitadores del vacilante trípode de Rossellini. Es algo que nunca se podrá saber a ciencia cierta.

5

Menos de lo que dejan ver

Siguen los directores cuya fama excede a su inspiración. Vistos a distancia, parece que las firmas de sus películas hubieran sido escritas con tinta invisible.

UBA FF y L BIBLIOTECA

John Huston (1906-)

PELÍCULAS: 1941: *The Maltese Falcon.* 1942: In This Our Life, *Across the Pacific,* Report from the Aleutians (documental). 1944: *The Battle of San Pietro* (documental). 1945: Let There Be Light (documental). 1948: *The Treasure of the Sierra Madre, Key Largo.* 1949: *We Were Strangers.* 1950: *The Asphalt Jungle.* 1951: *The Red Badge of Courage.* 1952: *The African Queen.* 1953: Moulin Rouge. 1954: *Beat the Devil.* 1956: Moby Dick. 1957: Heaven Knows, Mr. Allison. 1958: The Barbarian and the Geisha, The Roots of Heaven. 1960: The Unforgiven. 1961: The Misfits. 1962: Freud. 1963: The List of Adrian Messenger. 1964: The Night of the Iguana. 1966: The Bible. 1967: Casino Royale, Reflections in a Golden Eye. 1969: Sinful Davey, A Walk with Love and Death.

El finado James Agee canonizó prematuramente a Huston en un artículo de la revista *Life* sobre *The Treasure of the Sierra Madre.* Agee estuvo tan equivocado sobre Huston como Bazin lo estuvo sobre Wyler, pero Huston sigue aprovechándose de su reputación de individualista agraviado, con un buen pretexto para cada mala película que hace. Si no es Jack Warner, es L. B. Mayer, y si no es L. B. Mayer es David O. Selznick y si no es ninguno de éstos, es el mal sistema con que se hacen las películas. Pero, ¿quién si no Huston es el culpable de la trivialidad de *Freud,* tema muy suyo, al que agregó elementos también suyos para el público "grueso"? Huston ha confundido durante tanto tiempo la indiferencia con la integridad que ya no es el competente artesano de *The Asphalt Jungle, The Maltese Falcon* y *The African Queen;* y esas tres son películas que deben más a los buenos repartos que a él. En particular *Falcon* es un torpe aparejamiento de los personajes literarios de Dashiell Hammett con sus dobles visuales: Mary Astor, Humphrey Bogart, Sidney Greenstreet, Peter Lorre y Elisha Cooke, hijo. Sólo el Julien Sorel, de Stendahl, en busca de Gérard Philipe puede equipararse a la ecuación pirandeliana de *Falcon.* Ni en sus días más gloriosos desplegó Huston su material sin proyectar su personalidad. Siempre su técnica ha sido evasiva, y su cámara suele estar colocada en ángulo alejado del

centro de la acción. *Treasure of the Sierra Madre* y *Beat the Devil,* sus dos películas más exageradamente alabadas, terminan con tremendas carcajadas, como aullidos, en la banda del sonido, quizá un eco del director riéndose de sus propios chistes débiles.

A pesar de su medianía, su tema o tesis ha sido congruente desde *The Maltese Falcon* a *Reflections in a Golden Eye.* Por lo general, sus protagonistas no logran lo que se proponen a pesar de que no es por culpa de ellos. Huston es más bien un derrotista, no un pesimista; sus personajes tienen mala suerte, sin que el mundo tenga la culpa de ello. Su mejor película, *The Asphalt Jungle* se ocupa con buen acierto de la derrota colectiva y hasta su reparto es una interesante galería de talentosos actores, que no llegan a las alturas qne merecen: Sterling Hayden el gigante sensible que nunca estuvo a la altura del grupo Wayne-Mitchum-Heston; James Whitmore, que nunca llegó a ser el segundo Spencer Tracy; Jean Hagen, a quien nunca dieron papeles dramático-patéticos a la altura de su talento; Sam Jaffe, que nunca ganó un Oscar; Louis Calhern, que nunca montó un Lear adecuado, a pesar de que estaba a la altura de la tragedia; y Marc Lawrence, que nunca halló su lugar como villano para todos los usos. Sólo Marilyn Monroe quedó salpicada con polvo de estrellas después de *Asphalt* y Huston casi terminó con ella con la crueldad inmotivada de *The Misfits.* El punto de cambio en la carrera de Huston fue, probablemente, *Moby Dick.* Juzgadas las cosas a distancia, tal vez él debía haber hecho el papel de Ahab y dejar la dirección a Orson Welles. Fue su único intento de grandeza, y perdió; pero como jugador astuto de póquer que es, ha jugado esa carta con frialdad desde entonces. *The List of Adrian Messenger* es tan inadecuada que se mete en la trama la caza de una zorra, por no mencionar *Beat the Devil* que fue deliberadamente parcial con su tema desde mucho antes de que apareciera un destello de él en los ojos de Susan Sontag.

Como estilista, Huston siempre recargó lo físico con lo moral. Nunca le preocupó gran cosa esa tonta cuestión en los salones en que la gente trata de comunicarse recíprocamente mediante el diálogo; por cierto que las escenas íntimas de Huston suelen estar montadas como si se estuviera jugando croquet con un acotillo. Sus extravagancias con los vagabundos de la playa, ridículamente graciosos, de *Night of the Iguana* son tan falsas como el baile jitterburg del adolescente en *The Asphalt Jungle* y como todas las tonterías de los caballos salvajes en *The Misfits.* El cine es ante todo un medio dramático y si no se pueden dejar

establecidos anticipadamente los personajes en interiores tampoco se podrán iluminar con la claridad exterior. Por desgracia, Huston, a diferencia de Hawks, no cree lo bastante en la acción para disfrutarla por la acción misma. Un director como Cukor se siente a sus anchas en interiores, uno como Hawks en exteriores, pero Huston no se siente a gusto en ninguna parte. En esencia, Huston equivoca a tal grado su propio material dramático que hace floreos excesivamente significativos con los colores apagados por el humo de *Moulin Rouge* y los mortecinos tonos de *Reflections in a Golden Eye*. Quizá haya sido un buen proyecto igualar los colores de *Moulin Rouge* con la expresión artística, y la falta de colorido en *Reflections in a Golden Eye* con la represión sexual, pero muy poco de ese efecto se logra en la película. La simple técnica jamás logrará el convencimiento.

Elia Kazan (1909-)

PELÍCULAS: 1945: *A Tree Grows in Brooklyn*. 1947: *Boomerang,* The Sea of Grass, Gentleman's Agreement. 1949: *Pinky*. 1950: *Panic in the Streets*. 1951: *A Streetcar Named Desire*. 1952: *Viva Zapata!* 1953: Man on a Tightrope. 1954: *On the Waterfront*. 1955: *East of Eden*. 1956: *Baby Doll*. 1957: *A Face in the Crowd*. 1960: *Wild River*. 1961: *Splendor in the Grass*. 1963: *America America*. 1969: The Arrangement.

Cuando en 1963 escribí lo siguiente sobre Elia Kazan, su situación aún era dudosa: "El método de *A Streetcar Named Desire* ha degenerado finalmente en la locura de *Splendor in the Grass*. La violencia de Kazan siempre ha sido más excesiva que expresiva, más amanerada que significativa. Hay un toque de histeria hasta en sus pausas y silencios y la línea sutil entre la pasión y la neurosis ha sido cruzada una y otra vez. Sin embargo, es innegable su brillantez con los actores. Las revolucionarias actuaciones de Marlon Brando y de James Dean son imperecederas, y *East of Eden,* aunque técnicamente fuera de época sigue siendo un buen logro. Sus esfuerzos conscientes para ajustar su personalidad a las formas clásicas de Ford *(Pinky, Wild River* y de Eisenstein *(Viva Zapata!),* aunque muy encomiables no tuvieron éxito. Por desgracia su carrera en general refleja una lucha interminable entre una cámara estable y una movediza. Es significativo que sus películas más nerviosas —*Man on a Tightrope, Baby Doll* y *Splendor in the Grass*— sean en esencia las más débiles. No podemos desconocer sus méritos, aunque, en mi criterio, es evidente su declinación".

Desde 1963 Kazan ha hecho una película autobiográfica *(America America)* y ha escrito una novela, también autobiográfica, de gran venta *(The Arrangement),* que proyecta filmar con Brando en el papel principal. Con un instinto más dramático que épico, Kazan se está metiendo más y más en el reino de lo épico. Su arte es más atormentado y personal que nunca; de menos éxito pero más afín. En lo general, parece que trata de soslayar sus limitaciones y no de sobrepujarlas.

David Lean (1908-)

PELÍCULAS: 1942: *In Which We Serve* (con Noël Coward). 1945: *Blithe Spirit*. 1946: *Brief Encounter*. 1947: *This Happy Breed, Great Expectations,* One Woman Story. 1950: Madeleine. 1951: *Oliver Twist*. 1952: *Breaking Through the Sound Barrier*. 1954: *Hobson's Choice*. 1955: *Summertime*. 1957: Bridge on the River Kwai. 1962: Lawrence of Arabia. 1965: Dr. Zhivago.

Mientras David Lean agradecía a la Academia Cinematográfica su segundo Oscar, allá por 1963, yo escribía: "La carrera de Lean ha llegado a un punto en que las virtudes modestas de *Brief Encounter* y *Great Expectations* han sido hinchadas con los aires de *Lawrence of Arabia* y *The Bridge on the River Kwai,* películas tan oscuras en su traza como ese enredo de crimen y misterio, *Madeleine*. Cuando llega el momento en que Lean hace una pregunta, a nadie le interesa ya la respuesta. Los grandes problemas logísticos de *Lawrence of Arabia* y *Kwai* no son bastantes para apoyar el punto de vista del director. Lean es más enigmático que Lawrence; lo malo es que al cine, como expresión artística no interesan los enigmas. Ahora que Lean ha sido consagrado por las diversas academias, su sensibilidad artística, cualquiera que haya tenido, está ya embalsamada y a salvo en la tumba del cine impersonal. Recordando las arenas cambiantes de *Lawrence* y los matorrales de *Kwai* evocamos con gusto las actuaciones de Celia Johnson y Trevor Howard *(Brief Encounter),* de Ralph Richardson y Nigel Patrick *(Breaking the Sound Barrier),* de John Mills y Brenda de Banzie *(Hobson's Choice)* y de Katharine Hepburn *(Summertime),* pero estos remansos no son la medida de un director cuyo próximo proyecto lógico es un espectáculo sobre el enigma de la Esfinge."

Después de 1963, David Lean sólo ha hecho una superproducción, *Dr. Zhivago*, obra de más éxito comercial que de crítica, obra también de la más impecable impersonalidad, que no le valió ningún Oscar. No es que Lean sea particularmente fiel a las singulares emociones de Pasternak, lo que pasa es que él y su escenarista, Robert Bolt, son demasiado fríamente ingleses para la vehemente retórica rusa.

Rouben Mamoulian (1897-)

PELÍCULAS: 1929: *Applause*. 1931: *City Streets*. 1932: *Dr. Jekyll and Mr. Hyde, Love Me Tonight*. 1933: *Queen Cristina*, Song of Songs. 1934: We Live Again. 1935: Becky Sharp. 1936: *The Gay Desperado*. 1937: High, Wide and Handsome. 1939: Golden Boy. 1940: The Mark of Zorro. 1941: Blood and Sand. 1942: Rings on Her Fingers. 1948: Summer Holiday. 1957: Silk Stockings.

La tragedia de Mamoulian es la del innovador a quien se le acaban las innovaciones. *Applause* y *City Streets* han recibido amplio reconocimiento por haber ayudado a romper la barrera del sonido, en tanto que *Becky Sharp* es mencionada en los opúsculos sobre el cine a colores. La obviedad de la técnica de Mamoulian, como la de King en *Tol'able David* es ideal para las antologías; por desgracia, mientras Mamoulian realizaba sus acrobacias técnicas, Lubitsch, Vidor, Sternberg, Hawks y Ford entraban en la era sonora sin perder su paso. A excepción de *Applause*, las películas de Mamoulian ya son pasadas de época. *Love Me Tonight* es imitación de Lubitsch con demasiados ángulos de cámara. *High, Wide and Handsome* aplica inadecuadamente la coreografía de grúa de Busby Berkeley en exteriores grandes, y *The Gay Desperado*, a pesar de sus encantos parece más bien una opereta impersonal. El innovador se ha convertido en imitador; lo demás es mediocridad.

Joseph L. Mankiewicz (1909-)

PELÍCULAS: 1946: Dragonwyck, Somewhere in the Night. 1947: The Late George Apley, *The Ghost and Mrs. Muir*. 1948: Escape. 1949: *Letter to Three Wives, House of Strangers*. 1950: *No Way Out, All About Eve*. 1951: *People Will Talk*. 1952: *Five Fingers*. 1953: *Julius Caesar*. 1954: *Barefoot Contessa*. 1955: *Guys and Dolls*. 1958: *The Quiet American*. 1959: *Suddenly Last Summer*. 1963: *Cleopatra*. 1967: The Honey Pot. 1969: Couples, The Bawdy Bard.

El cine de Joseph L. Mankiewicz es un cine de inteligencia sin inspiración. Sus mejores películas —*All About Eve* y *The Barefoot Contessa*— llevan la marca de un auteur auténtico; si se le quita el sonido, *The Barefoot Contessa* está más cerca de *Pandora and the Flying Dutchman* de Lewin que *Lola Montès* de Ophuls. La sensibilidad de Mankiewicz es más refinada que la de Lewin, si bien su técnica es también vulgar. Con *Five Fingers*, Mankiewicz se lanzó a demostrar que puede ejecutar un ejercicio técnico tan bien como cualquiera; falló con honor. *Cleopatra* y *The Honey Pot* no deben ser consideradas como la última palabra de este inteligente cineasta norteamericano, pues una vez conocidas sus limitaciones vale la pena disfrutar de sus aciertos. Su caprichoso liberalismo a veces lo hace brillar, en particular cuando arranca escenas de su contexto para criticar los males de los subsidios agrícolas *(People Will Talk)* o de los fondos de agotamiento petrolero *(The Barefoot Contessa.* Desprecia la lascivia de los gordos plutócratas, la deslealtad de los oportunistas y la hipocresía de los moralistas, pero esas actitudes tan encomiables reflejan una moralidad ingenua que no está a la altura de las alucinaciones políticas de Graham Green *(The Quiet American)* y de los traumas sexuales de Tennessee Williams *(Suddenly Last Summer)*. Aunque su ingenio es superficial, tiene la suficiente personalidad para colocarlo (en su mejor punto) entre los quebradizos mundos de imitación de Oscar Wilde *(All About Eve)* y F. Scott Fitzgerald *(The Barefoot Contessa)*. Sus mejores vibrantes, Susan Hayward *(House of Strangers)*, Bette Davis y Anne Baxter *(Eve)*, Danielle Darrieux *(Five Fingers)* y Ava Gardner *(Coniessa)*, destellan con brillo especial, de la media noche a las tres de la mañana, en la alborada del alma.

Lewis Milestone (1895-)

PELÍCULAS: 1925: Seven Sinners. 1926: The Caveman, The New Klondike. 1927: *Two Arabian Knights* (Hermanos de armas). 1928: The Garden of Eden, *The Racket*. 1929: *The Betrayal* (Perfidia), New York Nights (Noches de Nueva York). 1930: *All Quiet on the Western Front*. 1931: *The Front Page*. 1932: *Rain*. 1933: *Hallelujah, I'm a Bum*. 1934: The Captain Hates the Sea. 1935: Paris in Spring. 1936: Anything Goes, *The General Died at Dawn*. 1940: The Night of Nights, *Of Mice and Men*, Lucky Partners. 1941: My Life with Caroline. 1943: Edge of Darkness, The North Star. 1944: The Purple Heart. 1946: *A Walk in the Sun, The Strange Love of Martha Ivers*. 1948: *Arch of*

Triumph, No Minor Vices. 1949: The Red Pony. 1950: Halls of Montezuma. 1952: Kangaroo, Les Miserables. 1953: Melba. 1955: They Who Dare. 1959: Pork Chop Hill. 1960: Ocean's Eleven. 1962: Mutiny on the Bounty.

Un formalista de izquierda, Milestone fue aclamado como el Eisenstein norteamericano después de *All Quiet on the Western Front* y *The Front Page*. Es ciertamente posible, que el propio Eisenstein hubiera terminado dirigiendo al Clan en *Ocean's Eleven* si se hubiera quedado en Hollywood. ¡Cuántas oportunidades de montaje dialéctico ofrece Las Vegas! ¿Dónde mejor queda al desnudo la estructura del capitalismo? Por desgracia, el estilo fluido de cámara de Milestone ha estado siempre disociado de cualquier punto de vista personal. El aislamiento cínico del director es más apropiado para la superficialidad estilizada de *The General Died at Dawn* y *The Night of Nights* que para las profundidades realistas de *All Quiet* y *Of Mice and Men*. Propagandista tan sólo en boletines de prensa, Milestone es casi el ejemplo del director sin compromisos. Desde sus comienzos su edición fue más mecánica que analítica y sus movimientos de cámara sintéticos, no expresivos. Los historiados fílmicos, socialmente conscientes, se preocuparon innecesariamente por la heterogeneidad de sus proyectos. ¿Qué diferencia hay entre *Anything Goes* y *The North Star*? Debe decirse en su defensa que nunca hizo distingos injustos con obras como *Rain* y *Arch of Triumph* cuya suerte ya conocía por anticipado. Su profesionalismo es tan inflexible como intrascendente, por decirlo de alguna forma y ni siquiera las erupciones sísmicas de *Mutiny on the Bounty* lo desconciertan.

Carol Reed (1906-)

PELÍCULAS: 1936: Midshipman Easy, Laburnum Grove. 1937: Talk of the Devil, Bank Holiday. 1938: No Parking, Climbing High, a Girl Must Live, Penny Paradise. 1939: *The Stars Look Down* (en Nueva York en 1941), *Night Train* (en Nueva York en 1940). 1940: The Girl in the News, *Kipps*, The Young Mr. Pitt. 1942-1945: Documentales: The New Lot, The Way Ahead, The True Glory (con Garson Kanin). 1947: *Odd Man Out*. 1949: *Fallen Idol*. 1950: *The Third Man*. 1952: *The Outcast of the Islands*. 1953: *The Man Between*. 1956: A Kid for Two Farthings, Trapeze. 1958: The Key. 1960: Our Man in Havana. 1963: The Running Man. 1965: The Agony and the Ecstasy. 1968: Oliver!

Es tan obvia la declinación de Carol Reed a partir de *Outcast of the Islands* que no hay porqué recalcarla. El director de *Odd Man Out*, *The Fallen Idol* y *The Third Man* mostró innegable talento y sensibilidad en otro tiempo, en particular con actuaciones de grupo. Sus grabaciones sonoras se consideraron impresionantes en una época en que la expresión suavizada intencionalmente estaba en boga. Del mismo modo, su edición de composición fuera de ángulo produjo una impresión equivocada de complejidad visual. Hoy, su técnica, incluso la de su época de oro, parece demasiado pomposa *(Odd Man Out)*, muy fastidiosa y melindrosa *(The Fallen Idol)* y demasiado trabajada *(The Third Man)*. En ninguna ocasión la personalidad del director capta los temas literarios de F. L. Green, Graham Greene y Joseph Conrad. De *The Man Between* al hombre en el techo —*Michelangelo*—, Reed fue perdiendo el control del medio mientras su fingida objetividad se desintegraba y se trocaba en impenetrabilidad. Su carrera demuestra que un director que se limita a sí mismo a resolver problemas técnicos no tarda en caer en la decadencia del efecto inapropiado. Por ejemplo, sus ominosos movimientos de cámara en *The Key* sólo realzan el engaño del guión de Carlo Foreman.

Empero se diría que sus mejores películas lo han sobrevivido, particularmente en el encanto feliz de Michael Redgrave en *Kipps*, en el agente Rex Harrison en *Night Train* y en el bribón Emlyn Williams en la demasiado ponderada *The Stars Look Down*. Perdura en la mente F. J. McCormick en *Odd Man Out* y también James Mason y Claire Bloom en *The Man Between*, Ralph Richardson en *Fallen Idol* y Celia Johnson en *A Kid for Two Farthings*. Quizá la más memorable de las interpretaciones de Reed sea la retórica heroica de Conrad en *Outcast of the Islands* en que trabajaron Trevor Howard y Ralph Richardson. Si François Truffaut hubiera comprendido y apreciado la lengua inglesa, no hubiera descartado prematuramente a Carol Reed.

William Wellman (1896-)

PELÍCULAS: 1923: The Man Who Won, Second Hand Love, Big Dan. 1924: The Vagabond Trail, Cupid's Fireman, Nota Drum Was Heard, The Circus Cowboy. 1926: When Husbands Flirt, The Boob, The Cat's Pajamas, You Never Know Women. 1937: *Wings*. 1928: Legion of Condemned, Ladies of the Mob, *Beggars of Life*. 1929: Chinatown Nights, The Man I Love, Woman Trap. 1930: Dan-

gerous Paradise, Young Eagles, Maybe It's Love, Steel Highway. 1931: *The Public Enemy,* Other Men's Women, Star Witness, Night Nurse, Safe in Hell. 1932: Love is a Racket, *Hatchet Man,* So Big, Purchase Price, The Conquerors. 1933: Frisco Jenny, Central Airport, Lady of the Night, Lilly Turner, College Coach, *Heroes for Sale,* Midnight Mary, *Wild Boys of the Road.* 1934: Looking for Trouble, Stingaree, *The President Vanishes.* 1935: Call of the Wild, Robin Hood of El Dorado. 1936: Small Town Girl. 1937: *A Star Is Born, Nothing Sacred.* 1938: Men with Wings. 1939: *Beau Geste, The Light That Failed.* 1940: Reaching for the Sun. 1942: *Roxie Hart,* The Great Man's Lady, Thunder Birds. 1943: *Ox-Bow Incident,* Lady of Burlesque. 1944: Buffalo Bill. 1945: This Man's Navy, *Story of G. I. Joe.* 1946: Gallant Journey. 1947: Magic Town. 1948: The Iron Curtain, Happy Years, The Next Voice You Hear. 1949: *Battleground.* 1950: Across the Wide Missouri, Westward the Women. 1951. *Yellow Sky.* 1952: My Man and I. 1953: Island in the Sky. 1954: *High and the Mighty,* Track of the Cat. 1955: Blood Alley. 1956: *Goodbye, My Lady.* 1958: Darby's Rangers, Lafayette Escadrille.

Con Wellman, la crudeza se toma por sinceridad. Pero lo que nos interesa no es el gran número de malas películas que haya hecho, sino una deficiencia fundamental en la dirección de sus buenos proyectos. Con temas paralelos es sólo un segundón respecto a directores de fuste. *The Public Enemy,* con James Cagney no debió haber resultado tan mediocre en comparación con *Scarface* de Hawks; ni *Nothing Sacred* con Lombard y Hecht respecto a *The Awful Truth* de McCarey; ni *Story of G. I. Joe* con Mitchum y Steele con *They Were Expendable,* de Ford. Wellman, como Wyler, Huston y Zinnemann es un director que tiende a ir hacia atrás; sus imágenes tienden a retirarse del primer plano por la falta de un vigoroso punto de vista. *Roxie Hart* está encuadrada como un viejo filme de Sennett pero sin tener el ritmo de Sennett. *The Light That Failed* permanece flotando en la parte de atrás del encuadre, como un cuadro de domingo. *The Ox-Bow Incident,* con sus telones pintados a los que se trata como vistas naturales al estilo de los Westerns de Ford, nos parece grotesca. Es cierto que a ningún director de Hollywood se puede criticar por trabajar con sets, pero esta técnica cae en lo absurdo cuando no se disimula la ficción. Para Wellman, como para muchos otros directores, la objetividad es el último refugio de la mediocridad.

Billy Wilder (1906-)

PELÍCULAS: 1942: *The Major and the Minor.* 1943: *Five Graves to Cairo.* 1944: *Double Indemnity.* 1945: *The Lost Weekend.* 1948: The Emperor Waltz, *A Foreign Affair.* 1950: *Sunset Boulevard.* 1951: *Ace In the Hole.* 1953: *Stalag 17.* 1954: Sabrina. 1955: The Seven Year Itch. 1957: Spirit of St. Louis, *Love in the Afternoon.* 1958: *Witness for the Prosecution.* 1959: *Some Like It Hot.* 1960: *The Apartment.* 1961: One, Two, Three. 1963: Irma La Douce. 1964: *Kiss Me Stupid.* 1966: *The Fortune Cookie.* 1969: Sherlock Holmes.

Es tan cínico Billy Wilder que quizá no crea ni en su propio cinismo. Casi al final de *Stalag 17,* William Holden se despide cínicamente de sus compañeros de prisión, desaparece por un segundo en el túnel de escape, aparece en seguida, fuera de papel, con una sonrisa juvenil y un ademán amistoso, para hundirse, ahora en forma definitiva, en el túnel. El superfluo movimiento sentimental de Holden en un melodrama estrechamente sincronizado, revela el principio de cancelación en el cine de Wilder. Sus poco recomendables filmes de Berlín, *A Foreign Affair y One, Two, Three* han sido tachados equivocadamente de irresponsabilidad social; es un cargo muy serio igualar una serie de morcillas sin gusto, mitad antizquierdistas y mitad antiderechistas. Ello viene a dar cuerpo a la tesis de Wilder de la falsía política. Incluso sus mejores películas, *The Major and the Minor, Sunset Boulevard, Stalag 17* y *Some Like It Hot,* se ven afectadas por la tendencia del director a la caricatura gruesa, en particular con los personajes secundarios. Vistas desde lejos, todas sus películas aparecen pequeñas debido a sus deficiencias visuales y estructurales. Sólo la incisiva actuación de Laughton hace de *Witness for the Prosecution* el duelo de fuerza que debió haber sido, y sólo Jack Lemmon impide que *The Apartment* se convierta en el sótano de la sicología enfermiza. Wilder merece el crédito de esas actuaciones y de otros éxitos que salvan a sus películas del hastío superficial de su personalidad. Su falla estribó en no haber estado a la altura de las exigencias de la tragedia de la clase media *(Double Indemnity)* y de la alegoría social *(Ace in the Hole).* Un director que hace restallar chistes sobre intentos de suicidio *(Sabrina* y *The Apartment)* y que sin la menor consideración brutaliza a actrices encantadoras como Jean Arthur

(Foreign Affair) y Audrey Hepburn (Sabrina) no es el mejor candidato para hacer películas sobre la condición humana.

Si sus bonos han subido un poco en años recientes con *Kiss Me Stupid* y *The Fortune Cookie,* no es tanto por las películas en sí, sino porque Wilder sigue siendo él mismo, mientras todo el mundo se esfuerza por volverse *mod.* Es curioso, pero Wilder parece haber abandonado por completo la tradición de Lubitsch que siguió brevísimamente en *Love in the Afternoon,* vehículo de Audrey Hepburn no carente de crueldades hacia un decadente Gary Cooper, pero también con bastante de bello.

William Wyler (1902-)

PELÍCULAS: 1926: Lazy Lightning, Stolen Ranch. 1927: Blazing Days, Hard Fists, Straight Shootin', The Border Cavalier, Desert Dust. 1928: Thunder Riders, Anybody Here Seen Kelly: 1929: The Shakedown (Determinación), Love Trap. 1930: *Hell's Heroes,* The Storm. 1932: *A House Divided,* Tom Brown of Culver. 1933: Her First Mate, *Counsellor at Law.* 1935 *The Good Fairy, The Gay Deception.* 1936: Come and Get It (con Howard Hawks), *Dodsworth,* These Three. 1937: *Dead End.* 1938: *Jezebel.* 1939: *Wuthering Heights.* 1940: *The Letter,* The Westerner. 1941: *The Little Foxes.* 1942: Mrs. Miniver. 1943-1945: The Memphis Belle, The Fighting Lady (documentales). 1946: *The Best Years of Our Lives.* 1949: The Heiress. 1951: *Detective Story.* 1952: Carrie. 1953: *Roman Holiday.* 1955: *The Desperate Hours.* 1956: *Friendly Persuasion.* 1958: The Big Country. 1959: Ben Hur. 1962: The Children's Hour. 1965: *The Collector.* 1966: How To Steal a Million. 1968: Funny Girl.

Desde 1963 denuncié una carrera que se inflaba sin expandirse: "Hay algo poéticamente justo en el solo anuncio de que William Wyler va a dirigir *Sound of Music,* el *Ben Hur* de las comedias musicales de Broadway, para Darryl F. Zanuck. Si alguna vez hubo receta contra la elefantiasis, esta es. Un 'director mercenario francés escribió en cierta ocasión su admiración por Wyler diciendo que era 'el estilo sin estilo'. Precisamente, *The Little Foxes* debe más a la cámara de Toland que a la dirección de Wyler y *The Letter* todavía relumbra con la reprimida pasión de Bette Davis y James Stephenson. Por lo demás, la carrera de Wyler al menos por lo que hace a dirección personal, no pasa de ser un cero. Al verlo a distancia, hay algo que destaca más y más: la tendencia misantrópica de Wyler en particular tratándose de material romántico como *Wuthering Feights* y *Roman Holiday.* Se diría que los admiradores de Wyler han confundido desde hace mucho la falta de sentimiento con la sujeción emocional".

Resultó que Robert Wise, no William Wyler dirigió *Sound of Music* con tal sobriedad que este tremebundo malvavisco rompió todos los récords de taquilla. Por su parte, Wyler rehizo un poco su reputación con *The Collector,* obra en la cual cabía perfectísimamente su meticulosa habilidad. Welles ha dicho de Wyler y no sin razón, que es el gran productor de los directores. Tal vez; lo cierto es que Wyler ha regresado al auge de la película musical, nada menos que con Barbra Streisand en *Funny Girl.* Es como si *The Collector* fuera el intermedio imprevisto del destino, inevitable y triste, del director.

Fred Zinnemann (1907-)

PELÍCULAS: Temas cortos: 1938: A Friend Indeed, The Story of Dr. Carver, That Mothers Might Live, Tracking the Sleeping Death, They Live Again. 1939: Weather Wizards, While America Sleeps, Help Wanted!, One Against the World, The Ash Can Fleet, Forgotten Victory. 1940: The Old South, The Way in the Wilderness, The Great Meddler. 1941: Forbidden Passage, Your Last Act. 1942: The Lady or the Tiger? Largo metrajes: 1935: Waves. 1942: Kid -Glove Killer, Eyes in the Night. 1944: The Seventh Cross. 1946: Little Mr. Jim. 1947: My Brother Talks to Horses. 1948: *The Search.* 1949: *Act of Violence.* 1950: *The Men.* 1951: *Teresa.* 1952: *High Noon,* The Member of the Wedding 1953: *From Here to Eternity.* 1955: Oklahoma! 1957: *A Hatful of Rain.* 1959: *The Nun's Story.* 1960: The Sundowners. 1963: Behold a Pale Horse. 1966: *A Man for All Season.*

La carrera de Fred Zinnemann refleja el auge y caída del esteta realista en Hollywood. Dirigió las primeras apariciones de Montgomery Clift *(The Search)* y de Marlon Brando *(The Men).* Su soltura y delicadeza con los actores contribuyó a la imagen de buena persona, que no va asociada por lo común con los realistas de Hollywood. Zinnemann no tiene nada de Stroheim; su nitidez y decoro son sus mayores defectos artísticos. *The Search, Act of Violence, The Men* y *Teresa* fueron un periodo prometedor. Son películas no del todo desprovistas de pequeñas virtudes si bien se atuvieron a fórmulas sentimentales. Pero son sus películas decisivas —*High Noon, From Here to Eternity,*

The Nun's Story y *A Man for All Seasons*— las que revelan más vividamente la superficialidad de Zinnemann. Lo mejor que se puede decir de él es que su dirección es inofensiva y lo peor es que es decididamente gris. Zinnemann ha venido a quedar como semirrealista, explorando en subgéneros como el melodrama moralizador *(Act of Violence)*, el antipopulista antiwestern *(High Noon)*, la adaptación de escenario vacío en una acera *(Member of the Wedding, A Hatful of Rain)*, la zahurda musical *(Oklahoma!)* y la indolora alegoría política *(Behold a Pale Horse)*. El quitar a todos los temas y situaciones su posible calor emocional le ha dado a Zinnemann fama en los círculos académicos de ser el director más honesto. Además, tiene dos Oscares y cuatro pergaminos del Círculo de Críticos Cinematográficos de Nueva York. Ya es obligatorio incluirlo en cualquier historia objetiva del cine norteamericano, si bien su verdadera vocación sigue siendo hacer antipelículas para antiaficionados al cine. Incluso el realismo que en un tiempo le sirvió de razón o fundamento, parece haber sido desplazado en los círculos de moda por teorías de último momento sobre estilización y distancias. Pero Fred Zinnemann seguirá marchando con todas sus sólidas virtudes y el discreto continente del que sólo busca la verdad. Quizá no haya en él lo afrentoso-ultrajante-redentor de quien divierte compulsivamente. En el cine, como en todo el arte, sólo quienes se arriesgan al ridículo tienen oportunidad de lo sublime.

6

Discretos y agradables

Éstos son directores talentosos pero disparejos, dotados con la gracia salvadora de la modestia.

Busby Berkeley (1895-)

PELÍCULAS: 1935: *Gold Diggers of 1935,* Bright Lights, I Live for Love. 1936: Stagestruck. 1937: The Go-Getter, Hollywood Hotel. 1938: Men Are Such Fools, Garden of the Moon, Comet over Broadway. 1939: They Made Me a Criminal, *Babes in Arms,* Fast and Furious. 1940: Strike Up the Band, Forty Little Mothers. 1941: Babes on Broadway, Blonde Inspiration. 1942: *For Me and My Gal.* 1943: The Gang's All Here. 1948: Cinderella Jones. 1949 *Take Me Out to the Ball Game.*

El nombre de Busby Berkeley evoca ciertos espectáculos musicales del Hollywood de los treintas; aunque sus aportaciones coreográficas y de director abarcan un periodo de más de treinta años, su máxima influencia la ejerció a través de las películas de la serie *Gold Digger.* Los historiadores fílmicos suelen decir que el estilo de Busby Berkeley de coreografía en masa y de cinematografía aérea fue eclipsado por la gracia y simplicidad de las comedias musicales de Fred Astaire y Ginger Rogers. Lo cierto es que Berkeley y Astaire coexistieron como alternativas estilísticas de las comedias musicales de Hollywood. El espectáculo de Berkeley tenía un encanto vertiginoso, desorientador y atolondrado. Si sus números musicales fueron tan descomunales ello se debió a que en Hollywood halló escenarios mucho más amplios que los de Broadway; la vitalidad e ingenio de este director trascendieron las limitaciones de su sensibilidad; legó a la posteridad una impresionante hoja de servicios de diversiones de una época escapista.

Como coreógrafo de la grúa, Berkeley garrapateó una especie de escritura en el cielo, muy claramente visible desde los foros sonoros de *42nd Street* (1933) hasta las pistas de los circos de *Jumbo* (1962). Como director y divertidor moderado mantuvo la fortaleza entre el fin del ciclo Astaire-Rogers y el principio del periodo Minnelli-Donen-Kelly. Puede reclamar parte del crédito de la evolución espectacular de Judy Garland y Gene Kelly que se convirtieron en titanes de la Metro musical. Si algunos de sus diseños socializados nos parecen hoy día un poco ingenuos y prematuramente anti-Astaire, en tiempos de la Depresión,

cuando no era muy importante la diferencia entre calidad y cantidad eso tampoco fue muy importante; tuvieron su época y su lugar. Tomadas en conjunto, las aportaciones de Berkeley merecen más que las risitas de los partidarios de Camp. Busby Berkeley merece perdurable respeto de los Méliès del Musical.

Mi más punzante recuerdo de la obra de Berkeley es el número "Canción de Cuna de Broadway" de *The Gold Diggers of 1935.* Por años y años conservé la imagen de una chica que se hundía hacia su muerte desde el salón de baile de un rascacielos y luego la delicada contemplación de un apartamento vacío con un gatito hambriento esperando su comida y afuera un coro cantando "Good night, baby", como si morir no fuera otra cosa que quedarse dormido con una canción de cuna y no con una misa de réquiem. Cuando volví a ver *The Gold Diggers of 1935* me encontré con que era un largo prólogo, a veces desvergonzado y vacío de un brevísimo número que era un espectáculo dentro de un espectáculo. Empezaba a dudar de mi memoria de cineasta cuando repentinamente la chica se precipita a tierra y la cámara recorre lentamente su apartamento vacío y se escucha la canción de cuna llenando la pantalla una vez más, como lo había hecho hacía tiempo, en los negros días de la depresión. Se había confirmado milagrosamente la magia de Busby Berkeley.

Henry Cornelius (1913-1958)

PELÍCULAS: 1949: *Passport to Pimlico.* 1951: The Galloping Major. 1954: *Genevieve.* 1955: I am a Camera. 1960: Next to No Time.

Se le recordará principalmente por Genevieve, comedia luminosa de exteriores que brilla con un sencillo sentido de propiedad muy propio de Defoe. Corneilus fue un cómico en potencia a quien la muerte se llevó en forma prematura; que como muchos de los más brillantes contribuyentes al cine inglés, no fue inglés.

John Cromwell (1888-)

PELÍCULAS: 1929: *Close Harmony, Dance of Life.* 1930: *Street of Chance,* The Texan, For the Defense, Tom Sawyer. 1931: Scandal Sheet, Unfaithful, Vice Squad, Rich Man's Folly. 1932: World and the Flesh. 1933: Sweepings, Silver Cord, Double Harness, Ann Vickers. 1934: This Man

Is Mine, Spitfire, *Of Human Bondage, The Fountain.* 1935: Village Tale, Jalna, I Dream Too Much. 1936: Little Lord Fauntleroy, To Mary With Love, Banjo on My Knee. 1937: *The Prisoner of Zenda.* 1938: Algiers. 1939: *Made for Each Other,* In Name Only, Abe Lincolns in Illinois. 1940: Victory. 1941: *So Ends Our Night.* 1942: *Son of Fury.* 1944: *Since You Went Away.* 1945: *The Enchanted Cottage.* 1946: *Anna and the King of Siam.* 1947: Dead Reckoning, Night Son. 1950: *Caged,* The Company She Keeps. 1951: The Racket. 1958: *The Goddess.* 1961: A Matter of Morals. 1963: *The Scavengers.*

De Nancy Carroll *(Close Harmony)* a Kim Stanley *(The Goddess),* el lema del cine de Cromwell ha sido *cherchez la femme.* Sea ello casual o intencional, su ecléctica carrera ha sido redimida por las aportaciones iconográficas de Irene Dunne, Katharine Hepburn, Bette Davis, Madeleine Carroll, Mary Astor, Carole Lombard, Betty Field, Margaret Sullavan, Gene Tierney, Jennifer Jones y Dorothy McGuire. Por fortuna las deficiencias normales de Cromwell no suelen oscurecer la belleza de los conductores de sus vehículos. A final de cuentas, Cromwell quizá sea recordado como el director perfecto de David O. Selznick, profundo conocedor de la belleza femenina. Y si la carrera de Cromwell fuera sólo una nota marginal en la historia fílmica, sería una nota que exigiría una nota a la singular relación sado-masoquista entre Hope Emerson y Eleanor Parker en *Caged,* ese pequeño clásico de la represión.

Michael Curtiz (1888-1962)

PELÍCULAS: 1927: Moon of Israel, The Third Degree, A Million Bid, The Desired Woman, Good Time Charlie. 1928: Tenderloin. 1929: Noah's Ark, Glad Rag Doll, Madonna of Avenue A, *Hearts in Exile. 1930: Mammy, Under* a Texas Moon, The Matrimonial Bed. 1931: River's End, Bright Lights, God's Gift To Women, Soldier's Plaything. 1932: Woman from Monte Carlo, Strange Love of Molly Louvain, Doctor X, *Cabin in the Cotton.* 1933: *20,000 Years in Sing Sing,* History of the Wax Museum, The Keyhole, Private Detective 62, Goodbye Again, Kennel Murder Case, Female. 1934: Mandalay; Jimmy, the Gent; The Key, Brutal Agent. 1935: Case of the Curious Bride, *Black Fury,* Front Page Woman, Little Big Shot, *Captain Blood.* 1936: The Walking Dead, Stolen Holiday, *Charge of the Light Brigade.* 1937: *Kid Galahad,* Mountain Justice

The Perfect Specimen. 1938: Gold Is Where You Find It, *The Adventures of Robin Hood* (con William Keighley), *Four Daughters,* Four's a Crowd, *Angels with Dirty Faces.* 1939: *Dodge City, Daughters Courageous, The Private Lives of Elizabeth and Essex, Four Wives.* 1940: Virginia City, *The Sea Hawk, Santa Fe Trail.* 1941: *The Sea Wolf,* Dive Bomber. 1942: *Casablanca, Yankee Doodle Dandy,* Captains of the Clouds. 1943: Mission to Moscow, This Is the Army. 1944: Passage to Marseilles, Janie. 1945: Roughly Speaking, *Mildred Pierce. 1946: Night and Day. 1947: Life with* Father, The Unsuspected. 1948: Romance on the High Seas. 1949: *Flamingo Road,* My Dream Is Yours, The Lady Takes a Sailor. 1950: *The Breaking Point,* Bright Leaf. 1951: Jim Thorpe: All-American, *Force of Arms,* I'll See You in My Dreams. 1952: The Will Rogers Story, The Jazz Singer. 1954: The Boy from Oklahoma, The Egyptian, White Christmas. 1955: We're No Angels. 1956: The Scarlet Hour, The Vagabond King, The Best Things in Life Are Free. 1957: The Helen Morgan Story. 1958: The Proud Rebel, King Creole. 1959: The Hangman, The Man in the Net. 1960: The Adventures of Huckleberry Finn, A Breath of Scandal. 1961: Francis of Assisi, The Comancheros.

Quizá más que ningún otro director, Curtiz reflejó las debilidades y la fuerza del sistema de estudio de Hollywood. Éste, el más afable de los técnicos de la Warner sirvió con fidelidad a los actores del estudio, desde Dolores Costello a Doris Day. Cuando se habla de un filme típico de la Warner de los años treintas y cuarentas, se habla por lo general, de algún filme típico de Curtiz de esos años. Dirigió algunos de esos mercenarios vehículos y compartió con Raoul Walsh el ciclo de Errol Flynn. Guió a James Cagney *(Yankee Doodle Dandy)* y a Joan Crawford *(Mildred Pierce)* hacia los Oscares y cuidó de las hermanas Lane a lo largo de la Depresión. Ayudó a proyectar las personalidades, memorablemente anárquicas de Cagney, Bogart, Garfield y Muni por entre películas no tan memorables. Después de *Force of Arms,* su carrera se fue al demonio. Si a muchos de sus primeros filmes apenas vale la pena recordar, ninguno de los últimos merece ser visto. El colapso de la disciplina del estudio significó para Curtiz y para Hollywood el abandono de la rutina de filmación. La más perdurable obra maestra del director, es sin lugar a dudas *Casablanca,* el más feliz de los accidentes felices.

Harry D'Arrast (1897-1968)

PELÍCULAS: 1927: Service for Ladies, *A Gentleman of Paris*, Serenade. 1928: Magnificent Flirt, *Dry Martini*. 1930: *Raffles, Laughter*. 1933: *Topaze*. 1935: The Three Cornered Hat.

Se decía que su ingenio era tan seco como su *Dry Martini*. Uno de los directores de más colorido de fines de los veintes y principios de los treintas, Harry D'Arrast expresó la elegancia de su época con gracia y encanto. Vistas ahora, *Laughter* y *Topaze* parecen excepciones frágiles y vulnerables del bullicioso gusto de las masas.

Delmer Daves (1904-)

PELÍCULAS: 1943: Destination Tokyo. 1944: The Very Thought of You, Hollywood Canteen. 1945: Pride of the Marines. 1947: *The Red House, Dark Passage*. 1948: To the Victor. 1949: A Kiss in the Dark, Task Force. 1950: *Broken Arrow*. 1951: Bird of Paradise. 1952: Return of the Texan. 1953: Treasure of the Golden Condor, Never Let Me Go. 1954: Demetrius and the Gladiators, Drum Beat. 1956: Jubal, *The Last Wagon*. 1957: *3:10 to Yuma*. 1958: *Cowboy*, Kings Go Forth, The Badlander. 1959: The Hanging Tree, *A Summer Place*. 1961: Parrish, Susan Slade. 1963: Spencer's Mountain. 1964: *Youngblood Hawke*. 1965: The Battle of the Villa Fiorita.

Si el lector no es benigno con los despropósitos de *Dark Passage, The Red House, A Summer Place, Rome Adventure* y *Youngblood Hawks*, es mejor que no siga leyendo. Delmer Davis pertenece a quienes disfrutan de la convicción estilista en un vacío intelectual. Sus películas son diversión de una especie muy singular. El director no trasciende su material; más bien se mezcla con él.

Edmund Goulding (1891-1959)

PELÍCULAS: 1925: Sum-Up; Sally, Irene and Mary. 1926: Paris. 1927: Women Love Diamonds. 1928: Love, The Trespasser, Paramount on Parade, Devil's Holiday. 1931: Reaching for the Moon, Night Angel. 1932: *Grand Hotel*, Blondie of the Follies. 1934: Riptide. 1935: The Flame Within. 1937: That Certain Woman. 1938: *White Banners, The Dawn Patrol*. 1939: *Dark Victory, We Are Not Alone, The Old Maid*. 1940: Till We Meet Again. 1941: *The Great Lie*. 1943: *The Constant Nymph, Claudia*. 1946: Of Human Bondage, *The Razor's Edge*. 1947: *Nightmare Alley*. 1949: Everybody Does It. 1950: *Mr. 880*. 1952: We're Not Married. 1953: Down Among the Sheltering Palms. 1956: *Teen Age Rebel*. 1958: Mardi Grass.

La carrera de Goulding, como su talento, fue discreto y de buen gusto. Fue un director vehículo con buenas cualidades, que supo dar a sus más modestos proyectos un sentido de importancia. Sus mejores películas —*Grand Hotel, The Constant Nymph, Claudia, The Razor's Edge* y *Nightmare Alley*— rara vez se le atribuyen. *Grand Hotel* ganó un premio de la Academia cuando ni siquiera había sido propuesta por su dirección. Sus segundas versiones —*The Dawn Patrol* y *Till We Meet Again*— fueron decorosamente inferiores a los originales de Hawks y Garnett *(One-Way Passage)*. Incluso cuando al vehículo de Gloria Swanson *(The Trespasser*, película de él) lo convirtió en vehículo de Bette Davis *(That Certain Woman)* no ganó ni perdió mucho en el proceso. Resultó algo más o menos semejante. *Dark Victory, The Old Maid* y *The Great Lie* sufren a George Brent y a un melodrama excesivo, pero están mucho más cerca de las contrapartes de Wyler (con Bette Davis) *Jezebel, The Letter* y *The Little Foxes*, de lo que se hubiera pensado por aquel entonces. Goulding no sólo realzaba a sus actrices (Greta Garbo, Bette Davis, Dorothy McGuire, Joan Fontaine, Gene Tierney) sino también a las actrices de apoyo (Geraldine Fitzgerald, Jane Bryan, Mary Astor, Anne Baxter; las dos últimas ganaron Oscares); ¿quién podrá olvidar a Marilyn Monroe en traje de baño en *We're Not Married?*

Byron Haskin (1899-)

PELÍCULAS: 1927: Matinee Ladies, Irish Hearts, Ginsberg the Great. 1928: The Siren. 1947: *I Walk Alone*. 1948: Man-Eater of Kumaon. 1949: *Too Late for Tears*. 1950: Treasure Island. 1951: Tarzan's Peril, Warpah, Silver City. 1952: The Denver and the Rio Grande. 1953: The War of the Worlds, His Majesty O'Keefe. 1954: *The Naked Jungle*. 1955: Long John Silver, Conquest of Space. 1956: The First Texan, The Boss. 1958: From the Earth to the Moon. 1959: Little Savage. 1960: September Storm. 1961: *Armored Command*. 1963: Captain Sinbad. 1964: Robinson Crusoe on Mars.

La carrera de director de Haskin parece tan incidental al proceso de la expresión personal en una industria impersonal que cuando menos merece reconocimiento por cuatro aciertos memorables, *I Walk Alone, Too Late for Tears, The Naked Jungle* y *Armored Command,* filmes de género con inesperados tesoros de sentimiento y comedia que nos han dejado grato recuerdo.

Henry Hathaway (1898-)

PELÍCULAS: 1933: Wild Horse Mesa, Heritage of the Desert, Under the Tonto Rim, Sunset Pass, Man of the Forest, To the Last Man. 1934: *Come on Marines,* Last Round-Up, Thundering Herd, *The Witching Hour,* Now and Forever. 1935: *Lives of a Bengal Lancer, Peter Ibbetson.* 1936: *Trail of the Lonesome Pine;* Go West, Young Man. 1937: *Souls at Sea.* 1938: *Spawn of the North.* 1939: The Real Glory. 1940: Johnny Apollo, Brigham Young. 1941: *The Shepherd of the Hills, Sundown.* 1942: Ten Gentlemen from West Point, *China Girl.* 1944: *Home In Indiana, Wing and a Prayer.* 1945: Nob Hill, *The House of 92nd Street.* 1946: *The Dark Corner, 13 Rue Madeleine.* 1947: *Kiss of Death.* 1948: *Call Northside 777.* 1949: Down to the Sea in Ships. 1950: The Black Rose. 1951: *You're in the Navy Now, Rawhide, 14 Hours, The Desert Fox.* 1952: *Diplomatic Courier.* 1953: *Niagara,* White Witch Doctor. 1954: Prince Valiant, Garden of Evil. 1955: The Racers. 1956: The Bottom of the Bottle, 23 Paces to Baker Street. 1957: Legend of the Lost. 1958: *From Hell to Texas.* 1959: Woman Obsessed. 1960: *Seven Thieves, North to Alaska.* 1963: How the West Was Won (con John Ford y George Marshal). 1964: Circus World. 1965: *The Sons of Katie Elder.* 1966: *Nevada Smith.* 1968: 5 Card Stud. 1969: True Grit.

Henry Hathaway carece de complejos y neurosis, si bien sus películas están saturadas de esos achaques modernos. Las insanias de *14 Hours* y *Niagara* están tratadas con la precisión del género de acción. Los distingos convencionales entre realismo y romanticismo no tienen importancia en la carrera de Hathaway. El romanticismo legendario de *Peter Ibbetson* puede ser atribuido ahora a la cámara de Lee Garmes y la superficialidad semidocumental de *The House on 92nd Street, 13 Rue Madelein* y *Call Northside 777* puede ser desechada como una fantasía pasajera del cine norteamericano. El encanto de Hathaway se compone sobre todo de cualidades secundarias, en particular de buen sentido del humor, no corrompido por pretensiones desorbitadas; pero este encanto es también un factor limitador. Los detractores profesionales de Ford y Hawks casi invariablemente tratan de hacer de Hathaway un facsímil decoroso, pero tal comparación es sin duda absurda. Hathaway ha dirigido muchos filmes agradables —*The Witching Hour,* The Lives of a Bengal Lancer, Spawn of the North, *Shepherd of the Hills, China Girl, From Hell to Texas* y *North to Alaska.* Hasta *The Dark Corner,* una *Laura* mediocre, y *The Kiss of Death,* una película conformista de gángsters, tienen sus méritos. Por desgracia, Hathaway ha dirigido demasiados desastres. En conjunto su carrera tiene un saldo favorable, pero nada que se parezca a las alturas de Ford y Hawks. Quizá esté más cerca de Wellman, aunque Hathaway es más natural y menos presuntuoso.

Garson Kanin (1912-)

PELÍCULAS: 1938: *A Man to Remember,* Nex Time I Marry. 1939: *The Great Man Votes, Bachelor Mother.* 1940: *My Favorite Wife,* They Knew What They Wanted. 1941: *Tom, Dick and Harry.* 1945: The True Glory (con Carol Reed). 1969: Where It's At.

Como comediógrafo, Kanin tendió a imitar a George S. Kaufman. Su dirección de comedias imitó a Capra y a McCarey a tal extremo que *Cahiers du Cinéma,* dijo que *My Favorite Wife* era de McCarey y no de Kanin. A pesar de ello, su obra no carece de talento y de encanto; su principal aportación al cine norteamericano de comedia son los guiones llenos de inventiva que dio a George Cukor para el glorioso ciclo Judy Holliday de comedias sicológicas.

Burt Kennedy (1923-)

PELÍCULAS: 1961: The Canadians. 1964: *Mail Order Bride.* 1965: *The Rounders.* 1966: *The Money Trap,* The Return of the Seven. 1967: *Welcome to Hard Times,* The War Wagon. 1968: The Good Guys and the Bad Guys. 1969: Young Billie Young.

Burt Kennedy escribió los guiones de algunos de los mejores Westerns de Budd Boetticher pero su estilo de dirigir parece más razonado y menos dramático que el de Boetticher. Hay también más bullicio realista y sicológico en la escenografía de Kennedy que en la de Boetticher. La ca-

UBA FFyL BIBLIOTECA

rrera de Kennedy como director tuvo un falso comienzo *(The Canadians)* y seis incursiones en seis direcciones diferentes. *Mail Order Bride* y *The Rounders* fueron ejercicios populacheros de poca intensidad sobre las costumbres sexuales del Nuevo Oeste. *The Money Trap* resultó inesperadamente poética por su evocación de simulación y falsía de los cuarentas y del melodrama urbano. *Welcome to Hard Times,* hizo ruido en su duro encuadre formal como una declaración perversa de violencia y sexualidad en el Oeste alegórico. Los filmes menos personales de Kennedy fueron *The War Wagon,* vehículo juguetón para John Wayne y Kirk Douglas y *The Return of the Seven* una reposición seca de *The Magnificent Seven* de John Sturges. Los mejores filmes de Kennedy fueron ayudados y no poco, por el talento curtido y la iconografía de Glenn Ford, Henry Fonda, Rita Hayworth, Ricardo Montalbán y Aldo Ray. Kennedy, talentoso escritor-director muy interesante, parece encaminar sus ideas demasiado rígida y esquemáticamente y a costas del flujo espontáneo de la narración. Aun en sus mejores momentos, la dirección de Kennedy se siente demasiado apretada para su escenografía.

Alexander Korda (1893-1956)

PELÍCULAS: PERIODO HÚNGARO: 1915: Egy tiszti Kardbojt. Feher éjszakak, Vergödö szivek, Nagymama, Mesek az Ivógepröl, Egymillio fontos bankó. 1917: Magnas Miska, A Kétszivü férfi, Szent Pter Esernyöje, A Gölyakalifa, Magia, Faun, Harrison and Harrison, A Kétlelku Asszony. 1918: Az Aranyembrr, Mary Ann, Se Ki se be. 1919: Ave Caesar, Feher Rosza, A 111-es, Yamata. PERIODOS AUSTRÍACO y ALEMAN: 1920: Seine Majestät das Bettlekind. 1922: Herren der Meere, Eine Versunkene Welt, Samson und Dalila. 1923: Der Unbekante Morgen. 1924: Jedermanns Frau, Tragödie in Hause Habsbourg. 1925: Der Tänzer meiner Frau. 1926: Madame wünscht keine Kinder. PERIODO NORTEAMERICANO: 1926: The Stolen Bride. 1927: *The Private Life of Helen of Troy,* Night Watch. 1928: The Yellow Lily. 1929: Love and the Devil, The Squall, Her Private Life. 1930: Women Everywhere, The Princess and the Plumber. PERIODO FRANCÉS: 1931: Rive Gauche, *Marius.* PERIODO INGLÉS: 1931: Service for Ladies. 1932: Wedding Rehearsal. 1933: The Girl from Maxim's, *The Private Life of Henry VIII.* 1934: The Private Life of Don Juan. 1936: *Rembrandt.* 1940: Conquest of the Air. 1941: *Lady Hamilton.* 1945: *Vacation from Marriage.* 1947: An Ideal Husband.

Sin lugar a duda, Alexander Korda representó y de hecho creó la Tradición de Calidad del Cine Inglés. Por lo general fue hecho menos por los historiadores cinematográficos marxistas para quienes su inflexible donaire y buenos modales parecían una afrenta para el movimiento documental. Es un hecho que bajo su dirección, Raimu y Pierre Fresnay en *Marius,* y Charles Laughton en *The Private Life of Henry VIII* y *Rembrandt* realizaron unas de las mejores y enjundiosas actuaciones de la historia del cine. Cuando se le achaca demasiado donaire, sería bueno recordar que el propio Bertolt Brecht sacó la idea de su Galileo del espectáculo de Charles Laughton arrojando a sus perros (en *Henry VIII)* los huesos de pollo que había chupado ya.

Zoltan Korda (1895-)

PELÍCULAS: 1935: Sanders of the River, Forget Me Not. 1937: *Elephant Boy,* Revolt in the Desert. 1938: Drums. 1939: *Four Feathers.* 1942: Jungle Book. 1943: *Sahara.* 1945: Counter-Attack. 1947: *The Macomber Affair,* A Woman's Vengeance. 1952: *African Fury* (Cry the Beloved Country). 1956: Storm Over the Nile.

Dirigió a Paul Robeson y a Canada Lee en Africa y a Sabú en alguna parte de Sabulandia. Se ocupó de los más remotos lugares del Imperio Británico. *Sahara* fue el primer filme en que se popularizó el espíritu de las Naciones Unidas; ¿quién podrá olvidar a Ralph Richardson, C. Aubrey Smith, June Duprez y las comparsas de *Four Feathers?* Él también dirigió la mejor interpretación que se ha hecho de Hemingway en el cine *(The Macomber Affair)* y algunos de los diálogos más pulidos de Aldoux Huxley *(A Woman's Vengeance).* Así y todo, su carrera tiene más calidad que personalidad; por eso sigue siendo difícil definirlo.

Mitchell Leisen (1898-)

PELÍCULAS: 1933: Cradle Song. 1934: Death Takes a Holiday, Murder at the Vanities. 1935: Behold My Wife, Four Hours to Kill, *Hands Across the Table.* 1936: Thirteen Hours by Air, Big Broadcast of 1937. 1937: *Swing High, Swing Low; Easy Living.* 1938: Big Broadcast of 1938, Artists and Models Abroad. 1939: *Midnight.* 1940: *Remember the Night,* Arise My Love. 1941: I Wanted Wings, *Hold Back the Dawn.* 1942: The Lady Is Willing; Take a Letter,

Darling. 1943: No Time for Love. 1944: *Lady in the Dark,* Frenchman's Creek, Practically Yours. 1945: Masquerade in Mexico. 1946: *Kitty, To Each His Own,* Suddenly It's Spring. 1947: *Golden Earrings, Dream Girl.* 1949: Bride of Vengeance, Song of Surrender. 1950: No Man of Her Own, Captain Carey, U.S.A. 1951: *The Mating Season; Darling,* How Could You? 1952: Young Man with Ideas. 1953: Tonight We Sing. 1955: Bedeviled. 1957: The Girl Most Likely. 1967: Spree!

Cuando Mitchell Leisen empezó a trabajar en Paramount, el arte lo proporcionaron Lubitsch y Sternberg y la hojarasca casi todos los demás. Leisen ocupó una posición media a fines de los treintas y principios de los cuarentas con producciones tan a la moda como *Easy Living, Midnight, Remember the Night, Hold Back the Dawn* y *Lady in the Dark.* El ascenso de Preston Sturges y Billy Wilder, de escritores a directores en los años cuarentas contribuyó probablemente a la declinación de Leisen. No tardó en hallarse en la poco envidiable posición de un experto cortador de diamantes trabajando con pedazos de carbón. Empero, aun trivialidades como *Kitty, Golden Earrings* y *The Mating Season* no están desprovistas del todo de refinamientos de dirección.

Mervyn Le Roy (1900-)

PELÍCULAS: 1927: No Place to Go. 1928: Flying Romeos, Harold Teen. 1929: Naughty Baby, Hot Stuff, Broadway Daddy. 1930: Little Johnny Jones, Playing Around, Show Girl in Hollywood, Numbered Men, Broken Dishes, Top Speed, *Little Caesar.* 1931: Broad Minded, Too Young to Marry, *Five Star Final,* Local Boy Makes Good, Tonight or Never. 1932: *I Am a Fugitive from a Chain Gang,* High Pressure, Heart of New York, *Two Seconds,* Big City Blues, Three on a Match. 1933: *Hard to Handle,* Tugboat Annie, Elmer the Great, *Gold Diggers of 1933,* The World Changes. 1934: Heat Lightning, *Hi Nellie,* Happiness Ahead, *Sweet Adeline.* 1935: Oil for the Lamps of China, Page Miss Glory, I Found Stella Parish. 1936: Anthony Adverse, Three Men on a Horse. 1937: The King and the Chorus Girl, *They Won't Forget.* 1938: Fools for Scandal. 1940: *Waterloo Bridge, Escape.* 1941: *Blossoms in the Dust,* Unholy Partners. 1942: *Random Harvest, Johnny Eager.* 1943: Madame Curie. 1946: Without Reservations. 1948: Homecoming. 1949: In the Good Old Summertime, Any Number Can Play; East Side, West Side. 1951: Quo Vadis. 1952: Lovely

to Look At, Million Dollar Mermaid. 1953: Latin Lovers. 1954: Rosemarie. 1955: Strange Lady in Town, *Mr. Roberts* (con John Ford). 1956: *The Bad Seed,* Toward the Unknown. 1958: No Time for Sergeants, Home Before Dark. 1959: The FBI Story. 1960: Wake Me When It's Over. 1961: The Devil at 4 o'Clock, A Majority of One. 1962: *Gypsy. 1963: Mary, Mary. 1966: Moment to Moment.* 1969: Downstairs at Ramsey's. 1970: The Thirteen Clocks.

De *Little Caesar* a *Gypsy,* Le Roy convirtió su vulgaridad innata en un estilo personal; mientras no se le tome por un artista serio, puede ser deliciosamente divertido. Si se les quita su falsa conciencia social, *I Am a Fugitive from a Chain Gang* y *They Won't Forget* son tan divertidas como *Waterloo Bridge* y *Random Harvest.* A pesar de todas las bromas hechas a costa de *Quo Vadis* la aptitud de Le Roy por el espectáculo es claramente superior a la de Wyler en su insoportable *Ben Hur.* Su *Little Caesar* es débil en comparación con *Scarface* de Hawks y sus *Little Women* son mucho más pequeñas que las de Cukor. Su dirección de Conrad Veidt y Norma Shearer en *Escape* y la obsesionante presencia de Irene Dunne en *Sweet Adeline* lo salvan de todos sus errores.

Franklin Schaffner (1920-)

PELÍCULAS: 1963: The Stripper. 1964: *The Best Man.* 1965: *The War Lord.* 1968: Planet of the Apes. 1968: The Double Man.

La gran ironía comercial de la carrera de Franklin Schaffner es que el más disparatado de sus proyectos, *Planet of the Apes* está produciendo más dinero que tres de sus obras serias juntas. Sin embargo, ni los rendimientos comerciales de *Planet of the Apes* son bastantes para conservar el lugar de Schaffner en una industria fílmica que no ha dado a su talento las oportunidades que merece. Alumno de la "Edad de Oro" Philco-Westinghouse del drama de televisión, Schaffner tuvo particular buen éxito con las exigencias histriónicas de *The Best Man* y quedó particularmente conforme con su mal recompensada ambición en *The War Lord,* filme en que se atrevió a tratar el amor romántico heterosexual como tema sagrado digno de un desarrollo épico y que el público no aceptó.

George Sidney (1916-)

PELÍCULAS: 1941: Free and Easy. 1942: Pacific Rendezvous. 1943: Pilot No. 5..., Thousand Cheer. 1944: Bathing Beauty. 1945: *Anchors Aweigh.* 1946: The Harvey Girls, Holiday in Mexico. 1947: Cass Timberlane. 1948: *The Three Musketeers.* 1949: The Red Danube. 1950: *Annie Get Your Gun,* Key to the City. 1951: *Show Boat.* 1952: *Scaramouche.* 1953: *Kiss Me Kate.* 1955: Jupiter's Darling. 1956: *The Eddie Duchin Story.* 1957: *Jeanne Eagels,* Paul Joey. 1960: *Who Was That Lady?,* Pepe. 1963: *Bye Bye Birdie.* 1966: *The Swinger.* 1968: Half a Six-pence.

Al igual que Le Roy, Sidney parece un director Bressoniano. Podría argüirse que Sidney ha arruinado más buenas comedias musicales con más gusto, que cualquier otro director en la historia del cine, pero, ¿quién más ha dirigido a Esther Williams y a Kim Novak en sus buenas épocas con una cara tan seria? Hay un cierto punto en que el descaro, la vulgaridad y la maldad categórica se convierten en virtudes; Sidney se acercó a ese punto en *Scaramouche* y *Jeanne Eagels* y no se quedó muy atrás en *The Three Musketeers* y *The Eddie Duchin Story.* Claro que *Kiss Me Kate* fue lamentable y *Pal Joey* imperdonable, pero Sidney insistió, aunque era cada vez más claro que el tren de la comedia musical se había detenido definitivamente. Su habilidad para introducir cambios después de desastres tales como *Holiday in Mexico, Jupiter's Darling* y *Pepe,* es un tributo a su tenacidad. Lo cierto es que todos los estetas de Nueva York, Londres y París quieren hacer comedias musicales y que Sidney las sigue haciendo porque nadie las hace. Tal vez Sidney merezca una apostilla en la historia fílmica por ser el único director que ha apreciado a Ann Margaret en juegos culturales tan deshonrosos como *Bye Bye Birdie* y *The Swinger.*

Andrew L. Stone (1902-)

PELÍCULAS: 1928: Two o'Clock in the Morning, Liebenstraum. 1930: Sombras de Gloria. 1932: Hell's Headquarters. 1938: Stolen Heaven, Say It in French. 1939: The Great Victor Herbert. 1941: The Hard-Boiled Canary. 1943: Stormy Weather, Hi Diddle Diddle. 1944: Sensations of 1945: 1950: Highway 301. 1952: Confidence Girl, *The Steel Trap.* 1955: *The Night Holds Terror.* 1956: *Julie.* 1958: *Cry Terror,* The Decks Ran Red. 1960: *The Last Voyage.*

1962: *The Password Is Courage.* 1964: Never Put It in Writing. 1965: The Secret of My Success.

A partir de *The Steel Trap,* Andrew Stone y su fantásticamente útil esposa-editora han desarrollado un materialismo sin dialéctica, una forma de hacer películas para quienes cavilan sobre "disparates" cinematográficos. Para los Stone, un árbol es un árbol, pero no lo filman en el Griffith Park. Si quieren volar un tren, vuelan un tren de verdad; si quieren hundir un vapor de línea hunden uno de verdad. Este tratamiento literal de las catástrofes es agradablemente candoroso en esta era neurótica en que todo el mundo tiene miedo de su propia sombra y en que lo verdaderamente atemorizador de las cosas no es su esencia sino su apariencia. Una consecuencia lógica: Si los Stone hubieran hecho *On the Beach* ninguno de nosotros hubiera quedado con vida para juzgarla.

Charles Walters

PELÍCULAS: 1947: *Good News.* 1948: *Easter Parade.* 1949: *The Barkleys of Broadway.* 1950: *Summer Stock.* 1951: Three Guys Named Mike, Texas Carnival. 1952: The Belle of New York. 1953: *Lilli, Torch Song.* 1955: The Glass Slipper, *The Tender Trap.* 1956: High Society. 1957: Don't Go Near the Water. 1959: *Ask Any Girl.* 1960: *Please Don't Eat the Daisies.* 1961: Two Loves. 1962: *Jumbo.* 1964: The Unsinkable Molly Brown. 1966: Walk, Don't Run.

El desaparecido H. L. Mencken solía alardear de que nunca había visto una película, pero hacia el fin de sus días, este cínico irascible fue persuadido a ver *Lilli,* ¡y le encantó! Charles Walter produce este efecto casi inexplicablemente y contando con los materiales menos adecuados. Su sensibilidad queda fija en un determinado nivel de falsedad y de ahí no se mueve. Si el adjetivo "bonito" pudiera definirse con precisión, se aplicaría a la mayoría de sus filmes. Cuando menos, sus películas resultan casi siempre más divertidas de lo que su título o su tema prometen. Suele ser demasiado astuto, pero su dirección de actores siempre tiene una buena dosis de aguda sutileza.

James Whale (1896-1957)

PELÍCULAS: 1930: *Journey's End.* 1931: *Waterloo Bridge, Frankenstein.* 1932: Impatient Maiden, *The Old Dark House.* 1933: The Kiss Before the Mirror, *The Invisible*

Man, By Candlelight. 1934: *One More River.* 1935: *The Bride of Frankenstein,* Remember Last Night? 1936: *Show Boat.* 1937: The Road Back, *The Great Garrick.* 1938: *Sinners in Paradise,* Wives Under Suspicion, Port of Seven Seas. 1939: *The Man in the Iron Mask.* 1940: Green Hell. 1941: They Dare Not Love. 1949: Hello Out There (nunca exhibida).

La carrera de James Whale se vio ciertamente afectada por el culto a Karloff. John Grierson se las compuso para hablar sobre *Frankenstein* sin mencionar siquiera a Whale, pero los conocedores de las películas de horror saben que la gema de la serie fue *The Bride of Frankenstein,* con los caprichosos ángulos de la cámara de Whale que luchaba contra la actuación llena de sabor de Ernest Thesinger, por ganarse la atención del público. En lo general, la carrera de Whale refleja las ambiciones estilísticas y las frustraciones dramáticas de un expresionista preso en el estudio hollywoodense controlado de los años treintas.

7

Seriedad forzada

He aquí directores talentosos pero desiguales, que tuvieron el pecado mortal de la ostentación. Sus ambiciosos proyectos tienden a inflarse no a expandirse.

Richard Brooks (1912-)

PELÍCULAS: 1950: Crisis. 1951: The Light Touch. 1952: *Deadline U.S.A.* 1953: Battle Circus, Take the High Ground. 1954: *The Last Time I Saw Paris.* 1955: *Blackboard Jungle.* 1956: *The Last Hunt,* The Catered Affair. 1957: Something of Value. 1958: The Brothers Karamazov, *Cat on a Hot Tin Roof.* 1960: *Elmer Gantry.* 1962: *Sweet Bird of Youth.* 1964: Lord Jim. 1966: *The Professionals.* 1967: *In Cold Blood.*

Richard Brooks siente la atracción de los temas violentos pero a su dirección le falta la fuerza para expresarlos; se ven sus golpes pero no se sienten y por ello sus filmes carecen de fuerza perdurable. La superficialidad del director se aplica igualmente a Dostoyevsky y Chayefsky, Tennessee Williams y Robert Ruark, Sinclair Lewis y Evan Hunter; la visualización subproustiana de Brooks en *Sweet Bird of Youth* y su simple freudinización de *In Cold Blood* son pruebas particularmente acusadoras de que su imaginación no es muy profunda. Hay algo malo en el artista que busca la clase de material que sabe que hará con cierta vergüenza; aunque a primera vista, en sus filmes se encuentra algo de cierto valor, ninguno destaca ya, visto desde lejos; sin embargo, hay momentos en *The Last Hunt* y *The Professionals* en que Brooks parece proyectar una desilusión profética del individualismo y liberalismo en los Estados Unidos. El concepto es provocador pero la ejecución es retórica en exceso. De entre los escritores-directores, Brooks tiene la mala costumbre de decir lo que significa o quiere decir, pero sin mostrar lo que siente.

Jack Clayton (1921-)

PELÍCULAS: 1959: *Room at the Top.* 1961: *The Innocents.* 1964: The Pumpkin Eater. 1967: Our Mother's House.

Jack Clayton representa la última palabra en dirección académica. Cada uno de sus proyectos debe hallar su estilo apropiado. El de *Room at the Top* fue airado-joven-hombruno, el de *The Innocents,* fluidamente jamesiano, el de *The Pumpkin Eater* palpitantemente pintoresco y el de *Our*

Mother's House, góticamente Dickensiano. La única constante de Clayton es la impersonalidad, pero una impersonalidad tan estudiada parece estar fuera de época.

Jules Dassin (1911-)

PELÍCULAS: 1942: Nazi Agent, The Affairs of Martha, Reunion in France. 1943: Young Ideas. 1945: A Letter for Evie. 1946: Two Smart People. 1947: *Brute Force.* 1948: *The Naked City.* 1949: *Thieves' Highway.* 1950: *Night and the City.* 1956: *Rififi.* 1958: He Who Must Die. 1960: *Never on Sunday.* 1962: Phaedra. 1964: *Topkapi.* 1966: 10:30 P. M. Summer. 1968: Survival! 1969: Up Tight!

Ante una carrera que linda en lo grotesco, podría decirse que es más fácil echar a un director de Hollywood que echar a Hollywood de un director. La tonta conciencia social de Dassin nunca ha alcanzado a oscurecer sus pocos talentos. Después del disparejo proletarianismo de *He Who Must Die,* las ridículas escapadas de *Never on Sunday* y *Phaedra* parecen más propias del desvariado director de *Brute Force* y *Night and the City.* Si las obras del periodo "Mercourial" de Dassin no son particularmente mercuriales, tampoco tienen mucho del otro cine trasatlántico que se jacta de injertar intelectualismo europeo en la inteligencia norteamericana. Dassin sigue siendo un director vivaz en tono menor, tanto así, que hoy se nos antoja difícil explicar porqué se esperó de él algo más de lo que ha sido. Como información, sus películas más famosas, *The Naked City* y *Rififi* son de las menos importantes.

Richard Fleischer (1916-)

PELÍCULAS: 1946: Child of Divorce. 1947: Banjo. 1948: *So This Is New York.* 1949: Make Mine Laughs, The Clay Pigeon, Follow Me Quietly, Trapped. 1950: Armored Car Robbery. 1952: *The Narrow Margin,* The Happy Time. 1953: Arena. 1954: 20,000 Leagues Under the Sea. 1955: *Violent Saturday, The Girl on the Red Velvet Swing.* 1956: *Bandido,* Between Heaven and Hell. 1958: *The Vikings.* 1959: *These Thousand Hills, Compulsion.* 1960: Crack in the Mirror. 1961: The Big Gamble. 1962: Barabbas. 1966: Fantastic Voyage. 1967: Dr. Dolittle. 1968: The Boston Strangler.

Críticos eminentes han dicho que Fleischer podría recoger los laureles de Walsh en el terreno de la aventura.

Desde *The Narrow Margin*, la carrera de Fleischer ha haraganeado, ¡ay! a menos del 50 por ciento de su capacidad; eso aunque al director le dimos el beneficio de la duda en *Violent Saturday, The Girl on the Red Velvet Swing, Bandido, The Vikings* y *These Thousand Hills*. Partiendo del supuesto de que para juzgar a un director debemos considerar todas sus películas, no sólo las mejores, la carga de la prueba corresponde a los defensores de Fleischer. *Crack in the Mirror* bastaría para descalificar a casi cualquier director; por lo que hace a *Compulsion*, el tema sigue todavía sin hallar un director competente. Más perjudicial a la reputación de Fleischer es la notable insipidez de *The Happy Time*, la ampulosidad de *Between Heaven and Hell*, la afectada insustancialidad de *The Big Gamble* y la turbia insensatez de *Fantastic Voyage*. Los tenaces esfuerzos de Fleischer le dan algunos puntos buenos en el cine físico, afición heredada quizá de su padre, el caricaturista Max Fleischer, cuyos *Gulliver's Travels* no hicieron la menor mella en el monopolio de Disney allá por 1939.

Bryan Forbes (1926-)

PELÍCULAS: 1962: Whistle Down the Wind. 1963: The L-Shaped Room. 1964: *Seance on a Wet Afternoon*. 1965: *King Rat*. 1966: *The Wrong Box*. 1967: The Whisperers. 1968: Deadfall. 1969: The Madwoman of Chaillot.

The Whisperers es un muy buen título para una empresa de Bryan Forbes; su mundo es de fuegos fatuos y susurros. *Whistle Down the Wind* fue alegoría muda, *The L-Shaped Room* una serie muda melodramática, *Seance on a Wet Afternoon*, melodrama mudo, *King Rat*, aventura muda y *The Wrong Box* bufonada cómica muda. Siempre mordisqueando matices, siempre buscando la sutileza, nunca decidiéndose a dar un paso en firme, nunca haciendo estallar un tema en emoción dramática, Forbes persigue perpetuamente la antifrase-hecha para llegar al anticlímax.

John Frankenheimer (1930-)

PELÍCULAS: 1957: *The Young Stranger*. 1961: *The Young Savages*. 1962: *All Fall Down*, Birdman of Alcatraz, *The Manchurian Candidate*. 1964: Seven Days in May. 1965: The Train. 1966: Seconds, *Grand Prix*. 1968: The Fixer. 1969: The Gypsy Moths.

Director de partes a costa del todo, Frankenheimer deja ver sus orígenes en la televisión inyectando técnica sintética en las penúltimas escenas como si tuviera que afianzar al auditorio antes del comercial. El eclecticismo selectivo de su primer película, influido por Stevens y Reed, ha degenerado en academicismo que lo abraza todo, un verdadero glosario de técnicas fílmicas. Un director capaz de alternar cortes emocionantes y disolvencias lentas es evidente que tiene problemas con su técnica. En vez de construir secuencias, Frankenheimer las hace estallar prematuramente, lo que impide que sus películas tengan coherencia. Hasta *The Manchurian Candidate*, fue difícil diferenciar entre las contradicciones del estilo del director y la confusión inherente a su material. El foco vagamente ambiental sobre delincuencia, criminalidad, libertinismo e hipocresía en *The Young Stranger, The Young Savages, All Fall Down* y *Birdman of Alcatraz*, sugirió una nueva forma de conciencia social en busca de medios de expresión más complejos. Pero con el proyecto competente de George Axelrod para hacer una película espeluznante moderna, Frankenheimer se limitó a salir del paso presentando flojamente los motivos de las secuencias intermedias. Cuando un director fracasa en un ejercicio técnico que un Gerd Oswald o un Blake Edwards han pasado con honores, se hace difícil dar reconocimiento hasta a sus aspiraciones más serias. Irónicamente, el eclecticismo estilista de Frankenheimer convino muy bien al problema monstruoso de *Grand Prix*, película de medio múltiple que da vértigos al crítico más capcioso.

Sidney J. Furie (1933-)

PELÍCULAS: 1961: The Snake Woman, Doctor Blood's Coffin, During One Night, Three on a Spree. 1962: The Young Ones. 1963: The Boys, The Leather Boys. 1964: Wonderful Life. 1965: The Ipcress File. 1966: The Appaloosa. 1967: The Naked Runner. 1969: The Lawyer.

Sidney J. Furie quizá sea el más obsesivamente clínico de los directores modernos. *The Ipcress File* es casi antiséptica por sus manerismos anti-Bond, pero su fijación de padre que termina con su héroe síquicamente aporreado, en situación de escoger cuál perforar añade una nueva dimensión al cine enfermo. De las negras chaquetas de cuero de *The Leather Boys* a la manta india de Marlon Brando en *The Appaloosa*, Furie parece elevar el fetichismo de las telas a la altura de un estilo personal. Los filmes de Furie son más interesantes visual que dramáticamente,

pero si *The Naked Runner* es un indicio de progreso, quiere decir que su trabajo está volviéndose menos patético y más afectado.

Norman Jewison

PELÍCULAS: 1962: 40 Pounds of Trouble. 1963: The Thrill of It All. 1964: Send Me No Flowers. 1965: The Art of Love, *The Cincinnati Kid.* 1966: The Russians Are Coming. 1967: *In The Heat of the Night.* 1968: The Thomas Crown Affair. 1969: Gaily, Gaily. 1971: Fiddler on the Roof.

Norman Jewison ha sido movido desde los principios mismos de su carrera por su encomiable deseo de escapar de los límites de un estudio a los ilimitados exteriores de la realidad. Después de todo, es mejor que el cine se mueva en exteriores. Como director de actores, Jewison es bastante bueno con gente capaz —Steve McQueen, Tuesday Weld y Edward G. Robinson en *The Cincinnati Kid,* Alan Arkin en *The Russians Are Coming,* Sidney Poitier y Rod Steiger en *In the Heat of the Night.* Lo malo de las películas de Jewison es que sufren de la inclinación del director hacia lo fuertemente cinemático; con frecuencia no dirige, sino sobredirige, y en la mayoría de los casos con menguantes resultados. La oportunidad histórica de películas como *The Russians Are Coming* y *In the Heat of the Night* ha sido tan casual y fortuita que Jewison se ha encontrado bastante inmerecidamente en la cúspide de la fama.

Stanley Kubrick (1928-)

PELÍCULAS: 1953: Fear and Desire. 1955: Killer's Kiss. 1956: *The Killing.* 1957: *Paths of Glory.* 1960: Spartacus. 1962: *Lolita.* 1964: *Dr. Strangelove.* 1968: 2001: A Space Odyssey. 1971: Napoleon.

En 1963 dije esto de Kubrick: "Su oficio consiste más bien en proyectos que películas, publicidad más que cine. Quizá sea el director de las mejores atracciones futuras de la industria, pero el tiempo va en contra de su evolución como artista de importancia. Su desafortunada tendencia a aplicar equivocadamente los movimientos ophulsianos de cámara a trivialidades, y su creciente resistencia a expresar una personalidad por lo visto perversa, indican que su carrera está en un punto muerto de su propia creación. Su más irritante fracaso hasta la fecha es *Lolita;* con

tan magnífico material destacó el problema sin la pasión, la maldad sin la belleza, la agonía sin el éxtasis. ¿De qué sirve a un director que un proyecto sea aprobado por todo el mundo, si él pierde su alma?"

En los siguientes cinco años Kubrick hizo cinco películas —*Dr. Strangelove* y *2001: A Space Odyssey.* En total ha dirigido seis películas en doce años. (*Fear and Desire* y *Killer's Kiss* pueden descartarse como experimentos forzados). El simple hecho de que haga pocas películas parece confirmar su estatura ante sus defensores; es de suponerse que no hace más películas por el cuidado e integridad que pone en ellas. *Dr. Strangelove* fue del agrado de los más rebuscados porque su irreverencia les pareció moderna y a la moda y además porque algunos de los parlamentos de Terry Southern subrayaron la acción con ciertas risotadas que le faltaron a Vladimir Nabokov en *Lolita.* De esta suerte, a distancia, el fracaso de *Lolita* parece más interesante y más personal que el éxito de *Dr. Strangelove.* Después del desvío satírico de *Dr. Strangelove,* Kubrick pasó cinco años y gastó diez millones de dólares en una película de ciencia ficción tan falta de vida y sentimiento que una computadora llamada *Hal* acabó siendo el personaje más amable de sus enormes escenarios. *2001: A Space Odyssey* confirma también la incapacidad de Kubrick para relatar un suceso en la pantalla con coherencia y con un punto de vista armónico. Quizá la tragedia de Kubrick fue que se le aclamó como un gran director aun antes de haber llegado a ser un artesano competente. Sin embargo, parece más probable que haya preferido explotar el aturdimiento del público de mediana o poca cultura al nivel satírico de la revista *Mad.* Se diría que Kubrick comparte con Claude Lelouch una fe ciega en el poder de las imágenes para superar sentimientos confusos e ideas imprecisas. El final de *2001* en su oscuridad oblicua llena los requisitos como Instant Ingmar.

Richard Lester (1932-)

PELÍCULAS: 1962: Ring-A-Ding Rhythm. 1964: *A Hard Day's Night.* 1965: The Knack... and How to Get It, *Help!* 1966: A Funny Thing Happened on the Way to the Forum. 1967: How I Won the War. 1968: Petulia. 1969: From the Hip, The Bed Sitting Room.

Richard Lester es el director más fragmentado después de Jean-Luc Godard, y su fragmentación se va volviendo más y más exacerbante. Al principio se le tomó por el

tanto tiempo esperado satírico de los comerciales de televisión, pero ha degenerado en el esclavo de la forma y no del contenido de esos mismos comerciales. De las cumbre de *A Hard Day's Night* ha caído en la polémica fragmentada de *How I Won the War*. Es evidente que un acercamiento de uno de los Beatles vale lo que mil cortes de Lester.

Albert Lewin (1894-1968)

PELÍCULAS: 1942: *The Moon and Sixpence*. 1945: *The Picture of Dorian Gray*. 1947: The Private Affairs of Bel Ami. 1951: *Pandora and the Flying Dutchman*. 1954: Saadia. 1957: The Living Idol.

Jean Renoir lo dijo cuando observó que Albert Lewin era demasiado teórico. En *Pandora and the Flying Dutchman*, su filme más memorable, hay un momento irónico cuando Ava Gardner ha mutilado la pintura de ella por James Mason y el predestinado artista dice que la profanación introduce el elemento de accidente en su arte. Debía haber más accidentes en las amontonadas narraciones literarias de Lewin y en su ingenua concepción del refinamiento en el cine, un refinamiento que alardea de vulgarizar a Wilde, De Maupassant y hasta Somerset Maugham, con el fin de llevar la cultura a las masas. Sin embargo su evangelismo cultural es menos ofensivo que el de la mayoría; incluso tiene momentos de lucidez cinemática en medio de sus elucidaciones literarias. George Sanders fue el actor por excelencia de Lewin: aburrido, cínico, decadente y un poco gastado. El rostro más memorable de la galería de Lewin es el de Hurd Hatfield como Dorian Gray, un actor que el mismo Oscar Wilde hubiera aplaudido. Es en el esnobismo superficial del rostro de Hatfield donde mejor puede medirse la sensibilidad de Lewin.

Sidney Lumet (1924-)

PELÍCULAS: 1957: *Twelve Angry Men*. 1958: Stage Struck. 1959: *That Kind of Woman*, The Fugitive Kind. 1962: *View from the Bridge, Long Day's Journey into Night*. 1964: Fail Safe. 1965: *The Pawnbroker, The Hill*. 1966: *The Group*. 1968: Bye Bye Braverman, The Appointment. 1969: The Sea Gull.

A lo más, la dirección de Lumet es un vehículo eficiente pero agradablemente impersonal. Sophia Loren y Tab Hunter salen mejor librados en *That Kind of Woman* que los más resueltos Anna Magnani y Marlon Brando en *The Fugitive Kind*. La moraleja es clara. A quienes son para guiar, Lumet los guiará y a los que son para guías, Lumet los seguirá. Le falta el temple del tirano del set, pero insiste en ser un monarca constitucional. Cuando sus temas son sólidos como en *Long Day's Journey into Night*, sus servicios son valiosos; pero en la mayoría de los demás casos sólo su buen gusto innato lo salva de la mediocridad.

En los últimos cinco años Lumet ha tendido a ser un productor emprendedor y aunque sus filmes invariablemente tienen defectos, la sola variedad de ellos es en sí una especie de diversión. *Fail Safe* tiene más gracia intencional que *Dr. Strangelove* involuntariamente, aunque hay algo maniaco e impresionante en su dirección de Walter Matthau y Fritz Weaver. *The Pawnbroker* bien pudo haber sido subtitulada *Harlem Mon Amour* si Lumet hubiera visto el filme con un poco de humor; pero no, el masoquismo de *The Pawnbroker* como el sadismo de *The Hill* dependen en su ejecución de un temperamento sin humor. *The Deadly Affair* es un triste ejercicio; *The Group* es, a lo más, una mediocridad bien modulada y *Bye Bye Braverman* es tan valiente en su concepción como vulgar en su ejecución, pero aquí también Joseph Wiseman y Sorrel Brooke son maravillosos y George Segal profundamente conmovedor. Por desgracia, Lumet no da señales de querer elevarse sobre las aspiraciones de la medianía y convertirse en el amo en vez de ser el payaso de la corriente actual que se aleja de Hollywood.

Karel Riesz (1926-)

PELÍCULAS: 1961: *Saturday Night and Sunday Morning*. 1964: Night Must Fall. 1966: Morgan! 1968: Isadora.

Karel Reisz ha pasado de los manerismos de la cocina y del fregadero de *Saturday Night and Sunday Morning* a los latiguillos *mod* de *Morgan. Night Must Fall* es un desastre que debemos olvidar piadosamente e *Isadora* una película que todavía no vemos pero que esperamos con ansia. Reisz será recordado como el Pygmalión cinematográfico de la Galatea de Vanesa Redgrave, una Galatea tan eficazmente afectada para Reisz como atormentadoramente amanerada para todos los demás.

Tony Richardson (1928-)

PELÍCULAS: 1959: Look Back in Anger. 1960: The Entertainer. 1961: Sanctuary. 1962: *A Taste of Honey, The Loneliness of the Long Distance Runner.* 1963: *Tom Jones.* 1965: The Loved One. 1966: Mademoiselle. 1967: The Sailor from Gibraltar. 1968: The Charge of the Light Brigade. 1969: Laughter in the Dark.

Tony Richardson se ha convertido en el más prolífico y próspero de la cosecha de directores de *Sight and Sound* y a final de cuentas, el más respetado. Entre sus autores están Osborne, Faulkner, Delaney, Sillitoe, Duras, Fielding y Waugh; entre sus actores están Burton, Bloom, Olivier, Da Banzie, Plowright, Evans, Finney, Bates, Tushingham, Melvin, Courtenay, Redgrave (Michael), Redmond, Fox, York, Cilento, Steiger, Morse, Moreau, Bannen y muchos otros de talento excepcional. Es curioso, pero Richardson es tan buena director de escena como ineficaz director de cine. Con tan excelentes elementos, no es de extrañar que la mayoría de sus películas tengan sus buenos momentos. Es innegable que su carrera ha ido cuesta abajo desde *Tom Jones* y aun en obras que son conglomerados de trozos y piezas tenidas en alta estima, como *A Taste of Honey* y *The Lonelines of the Long Distance Runner,* la dirección de Richardson carece de una fuerza o convicción genuinamente unificadora.

Robert Rossen (1908-1966)

PELÍCULAS: 1947: *Johnny O'Clock, Body and Soul.* 1949: *All The King's Men.* 1951: The Brave Bulls. 1955: Mambo. 1956: Alexander The Great. 1957: Island in the Sun. 1959: They Came to Cordura. 1961: *The Hustler.* 1964: *Lilith.*

En 1963, escribí sobre Rossen lo siguiente: "A pesar de toda su seriedad de propósito, las películas de Rossen prueban bien que la aspiración no suple a la inspiración. Moralizador más que moralista, siempre trata de decir más de lo que su técnica puede expresar. Por ello sus personajes tienden a apagarse después de haber hablado. Haciéndole justicia debemos recordar que Rossen perdió cuatro años en una época en que su trabajo parecía todavía muy prometedor. (*Mambo* puede ser achacado a McCarthy). Sin embargo, en conjunto, la monotonía de Rossen es notablemente persistente. *All the King's Men* es más ambiciosa que *A Lion in the Streets* de Walsh pero menos vigorosa y coherente. Igualmente, *The Brave Bull* es más grandilocuente que *The Bullfighter and the Lady* de Boetticher, pero menos personal y conmovedora. El hecho es que Rossen contó con material literario más sólido pero luego disipó su ventaja sobre Walsh y Boetticher en la transición del guión a la pantalla. Para compensar su falta de estilo visual, Rossen escoge a sus personajes en nombre del realismo sicológico. Huey Long, Alejandro Magno y el Hustler se encuentran en el mismo nivel indigno de intrigas grotescas. El punto bajo del realismo sicológico (y fisiológico) del cine norteamericano se alcanzó probablemente en *They Came to Cordura* en que una contrita Rita Hayworth se sacrifica al villano Van Heflin para que Gary Cooper pueda tener una tranquila noche de sueño. La escabrosidad de esta intriga sólo realiza el vigor y la gloria de un gambito semejante en *Red River,* de Hawks."

Robert Rossen hizo una película más —*Lilith*— la cual fue un fracaso según el consenso de la crítica, aunque en cierta forma levantó la fama de Rossen como artista con más sensibilidad que destreza. Rossen nunca fue un natural, pero *Lilith* fue su fracaso más noble y más lírico. *Lilith* está más cerca del ridículo en su peor parte que de lo sublime en la mejor, pero Rossen corrió el riesgo de caer en el ridículo por la belleza ambiciosa de Jean Seberg. Si a Rossen nunca se le hubiera ensalzado con exceso hoy sería redescubierto por *Body and Soul, All the King's Men, Johnny O'Clock, The Hustler* y sobre todo, por *Lilith.*

John Schlesinger

PELÍCULAS: 1962: A Kind of Loving. 1963: *Billy Liar.* 1965: *Darling.* 1967: Far From the Madding Crowd. 1969: Midnight Cowboy.

John Schlesinger no ha ocupado todavía su sitio definitivo en la historia del cine; pero sea cual fuere ese sitio, merece al menos una mención por haber descubierto a Julie Christie. Originalmente uno de la oleada de directores con tema proletario, Schlesinger se halló a sí mismo en *Darling,* la respuesta inglesa a *La Dolce Vita* y una de las obras claves en la evaluación del cambiante cine. Schlesinger representa una nueva mezcla de pragmatismo y experimentación en la producción de películas. Tiene particular habilidad para dirigir diálogo. Dirk Bogarde y Lawrence Harvey en *Darling,* Tom Courtenay en *Billy*

Liar, Alan Bates en *A Kind of Loving* y *Far from the Madding Crowd,* Peter Finch y Terence Stamp en *Crowd,* son una galería de actuaciones inspiradas y una muestra de la gran cantidad de actores ingleses de talento que están a disposición del cine en inglés. Por desgracia, a Schlesinger le falta la coherencia directriz para unir sus intermitentes inspiraciones.

John Sturges (1911-)

PELÍCULAS: The Man Who Dared, Shadowed. 1947: Alias Mr. Twilight, For the Love of Rusty, Keeper of the Bees. 1948: Best Man Wins, Sign of the Ram. 1949: *The Walking Hill.* 1950: *Mystery Street,* The Capture, The Magnificent Yankee, Right Cross. 1951: *Kind Lady, The People Against O'Hara,* It's a Big Country. 1952: The Girl in White. 1953: Jeopardy, Fast Company, *Escape from Fort Bravo.* 1955: *Bad Day at Black Rock,* Underwater, The Scarlet Coat. 1956: *Blacklash.* 1957: Gunfight at the O. K. Corral. 1958: The Old Man and the Sea, The Law and Jake Wade. 1959: *Last Train from Gun Hill,* Never So Few. 1960' *The Magnificent Seven.* 1961: By Love Possessed. 1962: Sergeants Three. 1963: *The Great Escape,* A Girl Named Tamiko. 1965: The Satan Bug, The Hallelujah Trail. 1967: *The Hour of the Gun.* 1969: Marooned.

Mucho antes de *The Magnificent Seven,* parecía que John Sturges se encaminaba, quizá inconscientemente, a ser el Kurosawa norteamericano, atormentado, sin humor, conscientemente social. Bien vistas las cosas, ¿hay mucha diferencia entre la cruzada de karate de Spencer Tracy en *Bad Day at Black Rock* y los alardes de espada samurai de Toshiro Mifune en *Yojimbo?* La ventaja de Kurosawa estuvo en que su personalidad está más a tono con la violencia y la misantropía. Sin embargo, es difícil explicarse porqué la carrera de Sturges fue considerada alguna vez como de significación. Así, qué ingenuidad fue afirmar que Sturges había resuelto los problemas del cinemascope con sus agrupamientos alegóricos en la ya mencionada *Bay Day at Black Rock.* Incluso en la época de *Mystery Street, The People Against O'Hara* y *Escape from Fort Bravo* resulta incomprensible la fácilmente adquirida fama de técnico experto de este director. Donde Daves se gana la atención con sus abatidores movimientos de grúa, Kubrick con sus seguimientos sin significación y Wise con las perforaciones IBM de su montaje, Sturges, con sus útiles de trabajo, sólo consigue un análisis visual superficial y un giro de la cámara, desperdiciado. El hecho de que *The Great Escape* sea de tanto éxito y que *Hallelujah Trail* sea un fracaso, indica no sólo que Steve McQueen tiene una personalidad más convincente que Burt Lancaster sino también que Sturges debía ocuparse sólo de la parte seria y quizá solemne del género.

Robert Wise (1914-)

PELÍCULAS: 1944: *Curse of the Cat People,* Mlle. Fifi. 1945: *The Body Snatcher,* A Game of Death. 1946: Criminal Court. 1947: Born to Kill. 1948: Mystery in Mexico, Blood on the Moon. 1949: *The Set-Up.* 1950: Two Flags West, Three Secrets. 1951: The House on Telegraph Hill, *The Day the Earth Stood Still.* 1952: The Captive City, Something for the Birds. 1953: Destination Gobi, The Desert Rats, So Big. 1954: *Executive Suite.* 1955: Helen of Troy. 1956: Tribute to a Bad Man, *Somebody Up There Likes Me.* 1957: This Could Be the Night, Until They Sail. 1958: Run Silent, Run Deep; *I Want to Live.* 1959: *Odds Against Tomorrow.* 1961: *West Side Story* (con Jerome Robbins). 1962: Two for the Seesaw. 1963: The Haunting. 1965: *The Sound of Music.* 1966: The Sand Pebbles. 1968: Star!

Robert Wise fue un director a quien desde muy temprano se juzgó digno de observación. Entre los alumnos de Val Lewton ocupa una posición media entre Jacques Tourneur en la parte más alta y Mark Robson en la más baja. Su temperamento es vagamente liberal y su estilo vagamente realista; pero después de *The Sound of Music* y *The Sand Pebbles* la firma estilística de Robert Wise es a tal grado indistinta que se hace invisible. El experimento de unidad-de-tiempo de *The Set-Up* y los cortes secos de *Executive Suite* parecen pertenecer por completo a otra era. Si bien el montaje todavía sigue en pie y con pleno vigor, a pesar de lo proclamado por Bazin, el montaje académico ya no puede funcionar como el medio adecuado de expresión ni aún para quien cortó *Citizen Kane* y *The Magnificent Ambersons.* Lo ocurrido a Wise en los años cincuentas y sesentas ha ocurrido a la mayoría de los técnicos sin personalidad vigorosa. Las forzadas técnicas de *Odds Against Tomorrow, Two for the Seesaw* y *The Haunting* son más trabajadas que expresivas. Así por ejemplo, la técnica de la pantalla dividida tomada de la versión teatral de *Two for the Seesaw* arruina el carácter de la narración. Cuando a dos personas se les presenta en

el mismo encuadre, visualmente no se expresa su soledad. Sin embargo, la concienzuda habilidad de Wise es una virtud en estos días de alocado caos. El éxito comercial de *The Sound of Music* es un tributo a su habilidad para tratar el material más sentimental con sobriedad.

8

Rarezas, una película y recién venidos

Aquí se encuentran los excéntricos, las excepciones y los que esperan, las estrellas caídas y las que van para arriba. Por su misma naturaleza desafían cualquier clasificación precisa.

UBA FFyL BIBLIOTECA

Lindsay Anderson

PELÍCULAS: 1963: *The Sporting Life*. 1966: The White Bus. Temas cortos: Thursday's Children, O Dreamland. 1968: If.

Lindsay Anderson llegó al cine con una reputación de crítico de controversia que se burlaba tanto del convencionalismo como del atildamiento. Se le ha relacionado con reclamos tan super simplificados como "perpetración" o "compromiso" y "Cine Libre", pero se ha esforzado en *This Sporting Life* y *The White Bus* para expresar una sensibilidad sutil, diferente y sumamente individualizada. Sin embargo ha habido una tendencia a amontonar a Lindsay Anderson con Karel Reisz, Tony Richardson, John Schlesinger, Jack Clayton y Desmond Davis en la escuela del llamado realismo británico. Anderson, como sus contrapartes franceses llegó en la "Nueva Ola" y desdeña tales divisiones y categorías como simples conveniencias periodísticas. Como crítico y como productor de cine se ha mostrado escéptico sobre las supuestas glorias de la improvisación; cree firmemente en el valor de la preparación de los guiones y de los actores y no siente vergüenza de adaptar una novela a la pantalla. Cuando era la luminaria destacada de la generación de Sequence-Sight-and-Sound de fines de los cuarentas y principios de los cincuentas reveló un gusto capaz de abarcar simultáneamente las obras de John Ford, Jean Cocteau y Vincente Minnelli. Ha dirigido muchas obras teatrales y además se ha mantenido al frente del "New Look" de la cultura británica. Es muy probable que Anderson sea más bien una influencia crítica y no una fuerza creadora. En este aspecto se parece a los creadores-críticos franceses como Erick Rohmer y Jacques Rivette.

George Axelrod (1922-)

PELÍCULAS: 1966: *Lord Love a Duck*. 1968: The Secret Life of an American Wife.

George Axelrod se ha visto considerado como discutido intermediario entre Max Shulman y Leo McCarey en *Rally*

Round the Flag, Boys! y entre Truman Capote y Blake Edwards en *Breakfast at Tiffany's*. Axelrod, como Paddy Chayefsky halló que el papel de escritor-productor es particularmente decepcionante en una industria que se orienta más y más hacia el director. *Lord Love a Duck* fue la ocasión en que Axelrod podía haber caído, pero se mostró apto para presentar su visión cómica muy personal. Bajo la dirección de Axelrod, Tuesday Weld captó toda la dulzura de *Lolita* de Nabokov que tanto faltó a Kubrick en su agria dirección de Sue Lyon. Además, la simplona dirección de Axelrod de Roddy Macdowall, Martin West, Lola Albright y Ruth Gordon, reveló una diversidad de tono y humor hasta entonces desconocida en lo que había escrito para Broadway y Hollywod.

John Boorman

PELÍCULAS: 1965: Having a Wild Weekend. 1967: *Point Blank*. 1968: Hell in the Pacific. 1969: Rosencrantz and Guildenster Are Dead.

Pasma el sentido de la arquitectura que John Boorman revela en *Point Blank;* y su mezcla curiosamente desabrigada, más que fría, de moralidad, sexualidad y violencia hace que esa película sea más edificante que *Bonnie and Clyde* o *The Graduate*. Hay quizá demasiados cortos desordenados a la Resnais, y Boorman suele insistir demasiado en un efecto, pero su dirección de Lee Marvin y Angie Dickinson hizo de él un director digno de observación. Incluso si *Point Blank* resultara ser la obra única de este director merecería admiración perdurable por haber cruzado por las aceitosas superficies del mal con los delatadores zapatos de la moralidad.

Marlon Brando (1924-)

PELÍCULA: 1961: One-Eyed Jacks.

A pesar de su decadente narcisismo y falta de sobriedad, Brando sigue siendo uno de los más fascinantes actores del cine; si ya ha llegado al punto en que no puede o no quiere tomar la dirección vigorosa, la autodirección parece ser un curso más aconsejable que la dirección débil. *One-Eyed Jacks* es encantadora dentro de su singular desorganización, con Brando como héroe del Oeste, más parecido a Heathcliff que a Hopalong Cassidy; en cambio *The*

Ugly American, bajo la dirección subordinada de Ken Englund, no vale nada.

Peter Brook (1912-)

PELÍCULAS: 1953: The Beggar's Opera. 1960: Moderato Cantabile. 1962: *Lord of the Flies.* 1967: *Marat/Sade.* 1968: Tell Me Lies.

Peter Brook es interesante sobre todo como emisario que viaja libre y frecuentemente entre el teatro moderno y el cine moderno. Sus filmes son extensiones de sus ideas sobre la dirección y el destino del cine. *Moderato Cantabile* es un ejercicio de lánguida introspección de la escuela de Resnais de *Hiroshima Mon Amour. The Lord of the Flies* es una expedición en busca de inspiración improvisada. El propio Brook se mantiene como vocero estimulante y claro de la creciente interdependencia del teatro y del cine.

Marat/Sade y *Tell Me Lies* son desafortunados intentos de Brook para llevar a la pantalla el teatro de crueldad, sin mutilación formal o intelectual apreciable. Por desgracia, Brook ha sido siempre más provocativo intelectualmente, que artísticamente acertado. *The Beggar's Opera, Moderato Cantabile, Lord of the Flies* y *Marat/Sade* prometían más de lo que fueron a pesar de tener repartos y actuaciones impresionantes: Olivier, Belmondo, Moreau, Mc Gee, (Ian) Richardson y el muchacho que representó Piggy. Se diría que Brook ha agotado todas sus posibilidades artísticas desde el determinismo extremo de *Moderato Cantabile* a la improvisación extrema de *Lord of the Flies;* en cambio *Tell Me Lies* da un conjunto, nuevo del todo, de conceptos cinemáticos que se malogran en el modo más confuso imaginable.

John Cassavetes (1929-)

PELÍCULAS: 1961: Shadows. 1962: Too Late Blue, A Child is Waiting. 1968: Faces. 1969: Husbands.

John Cassavetes sigue siendo un talento todavía no resuelto, que no está ni con el Establecimiento ni contra él. Su dirección, como su actuación, vacila entre la improvisación excéntrica y la idea vocinglera. A veces parece que su sincronización no es del todo perfecta, a pesar de que sabe bien lo que hace. Se pasa mucho tiempo andando

a tientas cuando debería estar afianzando fuertemente. Sin embargo, establece contacto emocional con su material y transforma a los actores más humildes en seres de carne y hueso.

James Clavell (1925-)

PELÍCULAS: 1959: Five Gates to Hell. 1960: Walk Like a Dragon. 1967: To Sir, With Love. 1968: Where's Jack?

James Clavell se columpia sobre la delgada línea entre ideas y artimañas sea como escritor y/o como director de temas poco usuales. Le parecen atraer particularmente las parábolas sobre problemas raciales *(Walk Like a Dragon; To Sir, With Love)* y las alegorías de aventuras militares *(Five Gates to Hell, The Great Escape, King Rat).* Estos dos últimos se cuentan entre las mejores diversiones de los directores John Sturges y Bryan Forbes respectivamente. La dirección de Clavell va de la sub-Fuller *(Hell, Dragon)* a la super-Kramer *(To Sir).*

Harold Clurman (1901-)

PELÍCULA: 1946: Deadline at Dawn.

Allá cuando el Grupo de Teatro estaba acampado en Hollywood, Clurman se presentó con una película que todavía hoy parece una parodia de conciencia social poética. Empero, a la mitad de toda esa falsía se hallaba Susan Hayward, puro Brooklyn y puro Hollywood, e infinitamente más real y duradera que la WPA (Works Progress Administration).

Francis Ford Coppola (1939-)

PELÍCULAS: 1962: Dementia. 1967: *You're A Big Boy Now.* 1968: Finian's Rainbow. 1969: The Rain People.

Se trata quizá del primer director razonablemente bien dotado y sentimentalmente adaptado que sale con un curriculum universitario cinematográfico. *You're A Big Boy Now* parecía notablemente ecléctica aún en las circunstancias en que nació. Si la dirección de Nichols en *The Graduate* tiene una cierta ventaja sobre el *Big Boy* de Coppola se debe a que Nichols toma prestado únicamente de las buenas películas en tanto que Coppola toma también de las malas. Es curioso que Coppola parezca muchí-

simo más considerado para sus despropósitos que Nichols. Es posible que en el futuro Coppola dé la sorpresa.

Roger Corman (1926-)

PELÍCULAS 1955: Apache Woman, The Intruder, Five Guns West. 1957: Not of This Earth, Attack of the Crab Monsters, Teenage Doll, Sorority Girl. 1958: War of the Satellites, I, Mobster. 1959: A Bucket of Blood. 1960: The House of Usher. 1961: The Pit and the Pendulum. 1962: Premature Burial, I Hate Your Guts, Poe's Tales of Terror, Tower of London. 1963: *The Raven,* The Young Racers, The Haunted Palace, *"X" The Man with the X-Ray Eyes.* 1964: *The Masque of the Red Death,* The Secret Invasion. 1966: *The Wild Angels.* 1967: *The St. Valentine's Day Massacre,* The Trip.

A la fecha, el mayor logro de Roger Corman es *The Masque of the Red Death,* pero en lo general parece más vigoroso visual que dramáticamente. Por lo común, su actuación es atroz y siente el diálogo en forma incierta. Es muy posible que esté fuera de su actividad (como Mankiewicz, Wyler y Wise) y que sea mucho más eficaz como productor que como director.

Desmond Davis

PELÍCULAS: 1964: *Girl With Green Eyes.* 1966: The Uncle. Time Lost and Time Remembered (I was Happy Here). 1967-Smashing Time. 1969: A Nice Girl Like Me.

Este director ha venido cuesta abajo desde *Girl With Green Eyes,* que fue una mezcla curiosa de caricatura folklórica y de rebuscamiento de nueva ola. En sus películas hay una clara sensibilidad pero sus medios de expresión son demasiado confusos y presuntuosos. La idea de equiparar a Rita Tushingham y a Lynn Redgrave en *Smashing Time* debió haberla rechazado a toda costa; el que haga ostentación de las terribles consecuencias antisexuales de la más extrema de las parejas extrañas es una buena medida de la destemplanza del director.

Theodore J. Flicker

PELÍCULAS: 1964: The Troublemaker. 1967: The President's Analyst.

Se trata de uno de los contados ejemplares de la sensibilidad de cabaret de Nueva York que se sienten a sus anchas en Hollywood. Flicker parece percibir, quizá con demasiada claridad, los peligros de los conceptos excesivamente satíricos; se le ve muy consciente de los riesgos de la audacia amén de no estar lo bastante abierto a las oportunidades. Sus pullas a J. Edgar Hoover y a la CIA en *The President's Analyst* fueron bien recibidas, pero da la impresión de trabajar demasiado en lo alto del trapecio contando siempre con la red protectora del cálculo conformista.

Bernard Girard

PELÍCULAS: 1966: *Dead Heat on a Merry-Go-Round.* 1969: The Mad Room.

El debut de Bernard Girard en *Dead Heat on a Merry-Go-Round* fue interesante, pero es difícil imaginar a dónde irá a parar. *Dead Heat* parece completa y definitiva, como expresión de una mundanidad desapacible en el tratamiento del género de las grandes cabriolas. Hay algo tan inhumano en la actitud del director que parecería que *Dead Heat* es un callejón sin salida.

Robert Gist

PELÍCULA: 1966: *An American Dream.*

Con cierta benevolencia podría decirse que *An American Dream* fue la peor película de ese año por el risible matrimonio de Mailer y Hollywood. La dirección de Robert Gist se hace patente en la mente a pesar de, o quizá debido a ese matrimonio. Su buen estilo merece otra oportunidad con material más dúctil y mejor.

Curtis Harrington

PELÍCULAS: 1942-1955: Fall of the House of Usher, Crescendo, Renascense, Fragment of Seeking, Picnic, On the Edge, Dangerous Houses. The Assignation. The Wormwood Star (cortos experimentales). 1961: Night Tide. 1966: Queen of Blood. 1967: Games.

Harrington es el más consciente Sternbergiano de los cineastas de los sesentas; sus películas reflejan el triunfo

de la decoración sobre el drama. *Games* parece estar a punto de cerrar la brecha entre el simbolismo desesperadamente desenfrenado de *Night Tide* y la actitud muy convencional que Harrington da a sus tramas. Quizá lo que más necesite sea un productor como el desaparecido Val Lewton. Lo cierto es que hasta ahora, a sus películas les ha faltado la animación de las de Sternberg. Las tersas superficies de Harrington se sienten como las de Sternberg pero no tienen su sentimiento.

Harvey Hart

PELÍCULAS: 1965: *Bus Riley's Back in Town*, Dark Intruder. 1968: The Sweet Ride.

Harvey Hart y sus colegas canadienses —Jewison, Furie, Narizzano, Hiller y otros más— parece tener más técnica que personalidad. Sin embargo, su dirección de *Bus Riley's Back in Town* casi trascendió lo insigne de los sensibleros recuerdos de William Inge, del Medio Oeste.

Ben Hecht (1893-1964) y Charles MacArthur (1895-1956)

PELÍCULAS: 1934: *Crime Without Passion*. 1935: Once in a Blue Moon, *The Scoundrel*. 1936: Soak the Rich. A Hecht sólo, se atribuyen otros tres filmes: 1940: *Angels Over Broadway* (con Lee Garmes). 1946: Specter of the Rose. 1952: Actors and Sin.

Ben Hecht y Charles MacArthur resolvieron derrotar a Hollywood en su propio juego y con su marca de sofisticación de Broadway. Junto con Noel Coward lograron en *The Scoundrel* el desenmascaramiento más divertido jamás filmado, del concepto de Broadway sobre la sofisticación. Hecht y MacArthur fueron muy divertidos pero hoy parecen más frívolos que muchos de los personajes de Hollywood que ridiculizaron.

Howard Hughes (1905-)

PELÍCULAS: 1930: Hell's Angels. 1943: The Outlaw.

Hughes ha sido caricaturizado y vilipendiado de *The Barefoot Contessa* a *The Carpetbaggers;* se le ha acusado de haber destruido la carrera norteamericana de Jean Simmons y de rechazar a Bette Davis porque no tenía *sex-appeal*. Lo cierto es que su actuación como director y productor es mucho más interesante de lo que su terrible reputación podría indicar. Quien haya producido *Scarface, Jet Pilot, Mad Wednesday, Angel Face* y *Two Arabian Knights* no puede ser del todo malo. Para su crédito diremos que Hughes nunca ha sido tan santurrón sobre su "arte" como esos venerados oráculos de la mediocridad, Samuel Goldwyn y Dore Schary. Lo menos que tiene en su favor es la locura por el busto femenino que barrió el mundo gracias al exuberante busto de Jane Russel en *The Outlaw*. (Saltan a la vista dos buenas razones de porqué todo muchacho con sangre en las venas debe ver esta película; la tercera estalló sobre Hiroshima en 1945).

Gene Kelly (1912-)

PELÍCULAS: Con Stanley Donen: 1949: *On the Town*. 1952: *Singin' in the Rain*. 1955: *It's Always Fair Weather*. Solo: 1956: Invitation to the Dance. 1957: The Happy Road. 1958: Tunnel of Love. 1962: Gigot. 1967: Guide for the Married Man. 1969: Hello, Dolly.

El encanto y el brillo de los bailes de Gene Kelly no existe en su dirección a partir de la disolución de su sociedad con Donen; y si Donen se opaco, Kelly se desintegró por completo. Las aptitudes de Kelly como actor nunca lograron cuajar y la comedia musical de la Metro murió antes de que él pudiera expresar cabalmente sus conceptos musicales. *Invitation to the Dance* fue una mezcla difícil, de las fórmulas de Hollywood y de la afectación europea; *Gigot* fue una simple salpicadura del albañal del París de un expatriado. Por otra parte, *Singin' in the Rain* jamás podrá ser mancillada por los futuros errores y faltas de sus participantes.

Buzz Kulik (1923-)

PELÍCULAS: 1961: The Explosive Generation. 1963: *The Yellow Canary*. 1964: Ready for the People. 1967: *Warning Shot*. 1968: Sergeant Ryker, Villa Rides!, The Riot.

En *The Yellow Canary* y en *Warning Shot,* Buzz Kulik revela un interesante destello de inteligencia. Pertenece, quizá en demasía, a la televisión. *Sergeant Ryker* se ha ganado mucha animadversión por exhibirse a precios de primera corrida siendo un espectáculo tan obviamente hecho

para la televisión que el público casi ve los diagramas de la estación.

Charles Laughton (1899-1962)

PELÍCULA: 1955: *The Night of the Hunter.*

Se ha rumorado que el guión definitivo de *The Night of the Hunter* fue una tercera parte de Laughton, otra tercera de James Agee y la última de Davis Grubb. Sea lo que fuere, *The Night of the Hunter* hace gala de un vigoroso estilo visual, casi medio germánico, de Griffith, que falta por completo en *The African* de Huston-Agee-Forester y en *The Bride Came to Yellow Sky* de Windust-Agee-Crane. Moraleja: Los directores, no los escritores, son a final de cuentas los autores del cine, al menos del cine que tenga mérito y un cierto significado visual.

Irving Lerner (1909-)

PELÍCULAS: 1954: Man Crazy. 1958: Edge of Fury. *Murder by Contract.* 1959: City of Fear. 1960: Studs Lonigan. 1963: Cry of Battle.

Murder by Contract es casi un clásico de cruel exposición incompleta, y es todo lo que puede decirse sobre la carrera de Irving Lerner. Quizá sea un error ocuparse de películas como *Murder by Contract* como medios de un fin o como oberturas de grandes óperas. Los directores, como los artistas, bien pueden tener sólo una obra buena. A menudo, el trabajo prometedor resulta ser el último, y *Murder by Contract* parecer caer en esta categoría.

Ida Lupino (1918-)

PELÍCULAS: 1949: Not Wanted. 1950: Outrage, Never Fear. 1951: Hard, Fast and Beautiful. 1953: The Bigamist, The Hitch-Hiker. 1965: The Trouble with Angels. Nota: *Not Wanted* fue dirigida realmente por Elmer Clifton, pero Ida Lupino produjo y escribió el guión y es de suponer que hizo su aprendizaje técnico con este veterano del cine mudo.

Los filmes dirigidos por Ida Lupino expresan mucho del sentimiento aunque poco de la habilidad que ha proyectado tan admirablemente como actriz. Sin salirnos del tema diremos que: Lilian Gish, esa actriz de actrices, dirigió una

vez un filme *(Remodeling Her Husband:* 1921) y después declaró que dirigir no era trabajo para una dama. Simone de Beauvoir, sin duda sostendría lo contrario, pero en realidad, son muy pocas las mujeres que han puesto a prueba la cuestión. Dorothy Arzner, Jacqueline Audrey, Mrs. Sidney Drew, Lilian Ducey, Julia Crawford Ivers, Frances Marion, Vera McCord, Frances Nordstrom, Mrs. Wallace Reid, Lois Weber y Margery Wilson se vienen a la mente apenas como algo más que auxiliares. (El historiador incauto puede muy bien incluir también a varones certificados como Monta Bell y Marion Gering). Merece una nota especial la viuda de Alexander Dovjenko, en particular por producciones como *Poem front the Sea* y *Years of Fire.* Una nota más amplia y más de controversia mereceria Leni Riefenstahl, más por la objetividad relativa de su *Olympiad* que por la concepción vocinglera de *Triumph of the Will.* El jurado no se ha puesto de acuerdo sobre Vera Chytilova, Shirley Clarke, Juleen Compton, Joan Littlewood, Nadine Trintingnant, Agnes Varda y Mai Zetterling.

Robert Montgomery (1904-)

PELÍCULAS: 1946: Lady in the Lake. 1947: *Ride the Pink Horse.* 1949: *Once More, My Darling.* 1950: Eye Witness. 1960: Gallant Hours.

Robert Montgomery siempre admiró la actuación de James Cagney y Cagney siempre admiró la de Montgomery, pero ninguno de los dos actores recibió, salvo en contadas ocasiones la dirección que mereció; Montgomery trabajó con Hitchcock *(Mr. and Mrs. Smith)* y Ford *(They Were Expendable),* Cagney con Walsh *(White Heat)* y Ray *(Run for Cover);* Montgomery dirigió a Cagney en *Gallant Hours.* Por lo demás, Montgomery logró cierta notoriedad con su cámara subjetiva en *Lady in the Lake,* y logró una actuación memorable de Wanda Hendrix en *Ride the Pink Horse;* realizó un buen enfrentamiento de chistes en *Once More, My Darling* y fue a Inglaterra a hacer *Eye Witness,* un filme que tiene sus méritos.

Mike Nichols (1931-)

PELÍCULAS: 1967: Who's Afraid of Virginia Woolf? 1968: *The Graduate.* 1969: Catch-22.

Todo lo que Mike Nichols ha tocado en el tablado y en la pantalla se ha trocado en oro y a veces en gloria. ¿Por

qué, pues, quedan unas cuantas bolsas de resistencia a la magia de su manipulación? Le fue censurado, quizá sin razón, llevar a exteriores a *Virginia Woolf*, a los estremecimientos de la realidad cinemática. Richard Burton tuvo una buena actuación, Elizabeth Taylor fue monótonamente estridente; Sandy Dennis fue extremadamente amanerado; George Segal se pasó de blanducho. El filme pareció acicalarse por su honestidad. Pero, ¿por qué fueron las decoraciones tan expresivamente descuidadas? ¿Es que fue esto un ejemplo de la sutileza que Nichols estaba trayendo a Hollywood? Muchos críticos así lo pensaron. El público también lo pensó. Mike Nichols se irguió para recibir el premio de dirección del Gremio de Directores de los Estados Unidos pero el llamado de su nombre resultó una equivocación. Fred Zinnemann, un director mucho más apagado pero más "honesto" que Nichols fue escogido por los académicos secos-como-el polvo por *A Man for All Seasons*.

Y en tanto que Nichols simplemente transfirió *Virginia Woolf*, trascendió a *The Graduate*. Con *The Graduate* Nichols no sacó provecho de los Burton ni de Edward Albee. Anne Bancroft, Dustin Hoffman y Gatherine Ross no eran nombres muy atractivos y la novela de Charles Webb no le sirvió mucho. Nichols había echado a andar su ardid con un estilo nítidamente ecléctico tomado prestado de directores tan disímiles como Federico Fellini y George Stevens, Ingmar Bergman y Richard Lester, Michelangelo Antonioni y Orson Welles. Sus actores secundarios eran casi burlescos. En círculos vergonzosamente escépticos persistió la creencia de que Nichols era más bien un táctico y no un estratego, que ganaba todas las batallas y que perdía todas las guerras porque era incapaz de la divina locura de la expresión personal. Ningún director norteamericano ha empezado con tanto bombo, a excepción de Orson Welles; pero Welles siguió su camino propio y en eso estribó la diferencia. Parece que Nichols es demasiado astuto para atreverse a abandonar el camino principal. El suyo es el cine y el teatro de la complicidad; y el cliente siempre tiene la razón excepto cuando se ven las cosas desde la eternidad.

Christian Nyby

PELÍCULAS: 1951: *The Thing*. 1965: Operation C.I.A. 1967: First to Fight.

The Thing, con sus muy explicables vestigios del productor Howard Hawks y sus vestigios fantasmales de Orson Welles, sigue siendo un inexplicable incidente en la carrera, por lo demás insignificante, de Nyby.

Robert Parris (1916-)

PELÍCULAS: 1951: The Mob, *Cry Danger*. 1952: Assignment Paris, My Pal Gus. 1953: Shoot First. 1955: *The Purple Plain*, Lucy Gallant. 1957: *Fire Down Below*. 1958: Saddle the Wind. 1959: *The Wonderful Country*. 1963: In the French Style. 1965: Up from the Beach. 1967: The Bobo. 1968: Duffy. 1969: Doppelganger.

The Purple Plain destaca en esta lista como una perla entre los puercos. ¿Qué estallido de contemplación budista fue responsable de tan singular excepción en una carrera tan objetable? Fuera de *The Purple Plain*, las películas de Robert Parris son las de un director destinado al anonimato, carecen de interés.

Sam Peckinpah (1926-)

PELÍCULAS: 1962: The Deadly Companions, *Ride the High Country*. 1965: *Major Dundee*. 1968: The Wild Bunch.

Ride the High Country fue considerada la sorpresa de su año, pero, ¿lo fue en verdad? A primera vista el filme pareció una fusión de las tradiciones de Boetticher-Scott y Tourneur-McCrea, pero de pronto resultó que Peckinpah aceptó de mala gana a Randolph Scott y a Joel McCrea y a los mitos que encarnaban, simplemente por las embarraduras de realismo ambiental de la paleta de Peckinpah. *Ride the High Country* es, vista así en retrospectivo, algo nuevo en Anti-Westerns. Las aflicciones y tribulaciones de *Major Dundee* confirmaron la pauta de las ambiciones de Peckinpah. Puesto que se considera a sí mismo demasiado intelectual para hacer un relato, queda por ver si será lo bastante vigoroso para desarrollar un tema.

Frank Perry (1930-)

PELÍCULAS: 1962: *David and Lisa*. 1963: Ladybug, Ladybug. 1968: *The Swimmer*, Trilogy. 1969: Last Summer.

David and Lisa trajeron fama y fortuna a Frank y Eleanor Perry; todo el mundo dijo que se trataba de un buen guión malísimamente dirigido porque Frank Perry nunca había dirigido una película y hay la creencia general de que dirigir

es más bien una habilidad que un arte, en tanto que escribir es un arte y no una habilidad. En realidad *David and Lisa* es más bien algo malamente escrito y dirigido bastante interesantemente. A pesar del desastre de *Ladybug, Ladybug,* parece casi seguro que los Perry darán mucho qué hablar antes de que *David and Lisa,* sea considerada como un solo acierto. Perry merece ser observado en vista de las disciplinadas actuaciones de Keir Dullea y Janet Margolin.

Abe Polonsky

PELÍCULAS: 1948: *Force of Evil.* 1968: Willie Boy.

El astuto análisis de William Pechter sobre la carrera de Polonsky aparecido en el número de primavera de 1962 de *Film Quarterly* confirma que la influencia de Polonsky fue decisiva sobre la de Rossen en el vehículo de Garfield, *Body and Soul.* Polonsky, junto con Chaplin y Losey fue una víctima más de la histeria anticomunista de los cincuentas. *Force of Evil,* fue y sigue siendo uno de los grandes filmes del cine moderno norteamericano y la escena del taxi, de Garfield con Beatrice Pearson, toma mucho de su esplendor de la proeza de habilidad de Brando-Steiger en *On the Waterfront* de Kazan.

Stuart Rosenberg

PELÍCULAS: 1960: *Murder Inc.* (con Burt Balaban). 1961: Question 7. 1967: *Cool Hand Luke.* 1968: The April Fools. 1969: The Lenny Bruce Story.

Stuart Rosenberg ha tenido una carrera intermitente y una serie de créditos prestigiosos en la televisión. *Cool Hand Luke* es hasta la fecha su logro más conspicuo y una de las muchas manifestaciones recientes de una tendencia del cine norteamericano a emplear el virtuosismo visual como un fin en sí mismo. *Point Blank, Bonnie and Clyde* y *Heat of the Night* son otros ejemplos de películas que socavan los precedentes y reglas de sus géneros escapando del medio controlado del estudio en el cual los precedentes se idearon cuidadosamente en términos de luces y sombras. Rosenberg, como Boorman *(Point Blank),* Penn *(Bonnie and Clyde)* y Jewison *(In the Heat of the Night)* tiende a un cierto eclecticismo estilista en la interpretación de guiones que son de una ambigüedad europeizada. A pesar de su éxito como diversión, *Cool Hand Luke* parece demasiado histriónica y

exhibicionista. Pero lo que tiene de malo es más bien una cuestión de componenda que de error de cálculo. Aun en medio de errores monumentales, la dirección de Rosenberg es capaz de toques de buen gusto. Nada, ni siquiera la infamia, se le escapa completamente.

Elliot Silverstein

PELÍCULAS: 1962: Belle Sommers. 1965: *Cat Ballou.* 1967: *The Happening.* 1969: A Man Called Horse.

La carrera de director de Silverstein salió prácticamente de la nada, con *Cat Ballou. (Belle Sommers* no fue exactamente nada, al menos en términos de calidad aunque Silverstein ha preferido dar por comenzada oficialmente su carrera con *Cat Ballou,* del mismo modo que Preminger empieza la suya con *Laura,* Stevens con *Alice Adams* y Zinnemann con *The Search). Cat Ballou* le valió un Oscar a Lee Marvin y la ira de los admiradores en serio del Western, género que tradicionalmente no admite ni parodias ni sátiras. En seguida Silverstein produjo *The Happening,* una comedia-melodrama sobre el abismo de las generaciones, que los críticos menospreciaron, del mismo modo que antes habían sobreestimado a *Cat Ballou.* La cualidad más distintiva de la dirección de Silverstein no es una actitud de sabelotodo hacia su material sino más bien su tendencia al humor judío en las situaciones más inverosímiles, que resulta inaceptable y de poco gusto.

Alexander Singer (1932-)

PELÍCULAS: 1961: *Cold Wind in August.* 1964: *Psyche 59:* 1965: Love Has Many Faces.

Los temas cinematográficos de Alexander Singer se han vuelto más y más sórdidos y su carrera más y más incierta. Todavía destella *Cold Wind in August* con la marca distintiva de la sensualidad de Lola Albright. Fue igualmente habilidoso con Patricia Neal y Samantha Eggar en *Psyche 59,* pero las declinantes estrellas de *Love Has Many Faces* —Lana Turner, Ruth Roman y Virginia Grey— arrastraron al director a un mal terreno. Se sigue pensando que Singer es mejor que su material pero también que hay algo en los peores materiales que lo atrae. Es curioso, pero Lana Turner, Ruth Roman y Virginia Grey y sus diversos *gigolos* son más patéticos de lo que tienen derecho a ser. Quizá Singer se ha convertido en el cantor de la mujer

rechazada, a la vez que explota comercialmente el tema de la mujer caída.

Jack Smight (1926-)

PELÍCULAS: 1964: I'd Rather Be Rich. 1965: The Third Day. 1966: Harper, *Kaleidoscope*. 1968: The Secret War of Harry Frigg. *No Way to Treat a Lady*, The Illustrated Man. 1969: Rabbit, Run.

La carrera de director de Jack Smight ha ido tomando un sesgo interesante. *Harper, Kaleidoscope* y *No Way to Treat a Lady* están dirigidas muy débilmente en los terrenos de la acción y del suspenso. *Lady* se hace del todo increíble cuando la ciudad de Nueva York queda integrada en la acción como parte del escenario. Tres veces seguidas el mismo auto policíaco se precipita por el mismo corredor con anuncios luminosos de la calle Cuarenta y dos, como si se tratara de una estrofa recurrente de un verso visual de Cocteau. En cambio Smight es excelente en las tiranteces y humores de las excéntricas relaciones de Paul Newman y Arthur Hill en *Harper*, de Susanna York, Clyde Revill y Murray Melvin en *Kaleidoscope*, y de George Segal y Lee Remick en *No Way to Treat a Lady*.

Peter Tewksbury

PELÍCULAS: 1964: *Sunday in New York*, Emil and the Detectives. 1967: Doctor, You've Got to Be Kidding. 1968: Stay Away, Joe.

La dirección de Tewksbury es invariablemente más airosa de lo que su material merece. *Sunday in New York* tuvo en su contra los detestables artificios del argumento de Norman Krasna pero el grato reparto de Jane Fonda, Cliff Robertson y Rod Taylor amén de la metamorfosis, moderada pero milagrosa de Jo Morrow de una ingenua gordinflona en una esbelta sirena. *Emil and the Detectives* quizá resintió las exigencias de la Disney Organization y *Doctor, You've Got to be Kidding*, los prejuicios del público contra Sandra Dee. Sin embargo, Tewksbury ha perseverado agradablemente y tal perseverancia debe ser apuntada y premiada.

Peter Watkins (1937-)

PELÍCULAS: 1967: The War Game, Privilege.

Peter Watkins llegaría a ser el Cromwell de los directores del cine si se le dieran la mitad de oportunidades; y el hecho es que ha recibido al menos una y media. *The War Game* representa para algunos el triunfo del contenido sobre la forma y para otros el triunfo de la paranoia sobre la percepción. *Privilege* logra ser más histérica que *The War Game* pero con menos estímulo. Parece que Watkins siente con intensidad y profundidad la situación del mundo, pero le falta tanto humor, equilibrio y distancia que hasta en el mismo paraíso se quejaría y lamentaría. Engañosa en particular, es su insistencia en suprimir, en bien del tema, el encanto natural como cantante y actriz de Paul Jones.

John Wayne (1907-)

PELÍCULAS: 1960: The Alamo. 1968: The Green Berets.

Se dice que nada menos que el viejo maestro John Ford dirigió parte de *The Alamo*. Sin embargo, el estilo épico de Wayne revela, entre su ampulosidad oratoria, bastante bellezas visuales individuales, lo cual debía inclinarlo a hacer otra intentona en una escala menos ambiciosa. Por desgracia, parece que *The Green Berets* fue otra trampa.

Jack Webb (1920-)

PELÍCULAS: 1954: *Dragnet*. 1955: *Pete Kelley's Blues*. 1957: The D.I. 1959: —30—. 1961: The Last Time I Saw Archie.

Las películas dirigidas por Jack Webb son manifestaciones muy peculiares de las técnicas de su serie de televisión —*Dragnet*. Acercamientos enormes a caras, mezclados con diálogos breves, recortados, en que se dice menos de lo que es; gritos visuales y murmullos verbales. Sus películas nunca tuvieron gran público ni satisficieron a la crítica, quizá porque el estilo de Webb era demasiado estricto para lo poco que tenía que decir.

Paul Wendkos

PELÍCULAS: 1957: *The Burglar*. 1958: *The Case Against Brooklyn*, Tarawa Beachhead. 1959: Gidget, *Face of a Fugitive*, Battle of the Coral Sea. 1960: Because They're Young. 1961: *Angel Baby*, Gidget Goes Hawaiian. 1963: Gidget Goes to Rome. 1966: Johnny Tiger. 1968: Guns of the Magnificent Seven, Attack on the Iron Coast. 1969: Hellboats.

Paul Wendkos se balancea entre Arthur Penn y John Frankenheimer, y hace frecuentes viajes al género Gidget. Sus conceptos sobre la relación entre la forma y el contenido están todavía confusos y la única consistencia de su carrera es su inconsistencia. Quizá Welles es una influencia peligrosa para cualquier director joven. Welles puede sacar mejor partido que sus más devotos discípulos porque el vigor de la personalidad de Welles da fuerza a las más variadas formas de un contexto con significado. Sin embargo, sería un error usar un tono demasiado faustiano al hablar de Wendkos; las películas *Gidget* no son del todo malas, pero *The Burglar* y *Angel Baby* son bastante inferiores.

Cornell Wilde (1915-)

PELÍCULAS: 1956: *Storm Fear*. 1957: The Devil's Hairpin. 1958: Maracaibo. 1963: Sword of Lancelot. 1966: The Naked Prey. 1967: *Beach Red*. 1969: The Raging Sea.

Su primera película, *Storm Fear* se distinguió por su intensidad a medias y fue también notable la grotesca imitación del actor-director de Marlon Brando, después de que otros directores habían explotado por años la buena figura inexpresiva de Wilde. La voltereta de Wilde fue comparable a la de Dick Powel cuando después de ser el más sensiblero tenor de los treintas se convirtió en uno de los más rudos detectives privados de los cuarentas. Sus últimos esfuerzos —*The Naked Eye* y *Beach Red*— sólo son de aspiraciones; aún es demasiado blando para darle una importancia mayor como actor y director; sin embargo, revela una personalidad discretamente agradable que salva temas que exceden al talento y habilidad disponibles.

Michael Winner (1935-)

PELÍCULAS: 1966: You Must Be Joking!, The Girl Getters. 1967: The Jokers. 1968: I'll Never Forget What's 'Is Name.

Michael Winner da a la conformidad un cariz *mod* en *The Girl Getters, The Jokers* y *I'll Never Forget What's 'Is Name*. Sus películas condenan y ridiculizan el mismo espíritu juvenil que explotan. *The Girl Getters* condesciende con los jóvenes, *The Jokers* es maliciosa y *I'll Never Forget What's 'Is Name*, destructoramente cínica. A la vez sus películas son melosas y desordenadas. En *What's 'Is Name* hay indicios de *Wild Strawberries* de Ingmar Bergman, pero las de Winner son sólo frambuesas amargas.

Bud Yorkin

PELÍCULAS: 1963: Come Blow Your Horn. 1965: Never Too Late. 1967: *Divorce American Style*. 1968: Inspector Clouseau. 1969: Two Times Two.

Bud Yorkin hizo su aprendizaje en dos comedias de Broadway que dieron nuevas dimensiones a la falta de gusto y a la vulgaridad. Después de *Come Blow Your Horn* y *Never Too Late* pareció haber abandonado el cine pero *Divorce American Style* resultó ser, dentro de su tema, muy divertida; en ella despliega un buen sentido de la sincronización.

UDA FILOSOFÍA Y LETRAS BIBLIOTECA

9

Temas para investigación posterior

Estos directores son aquellos cuyo trabajo debe ser evaluado cabalmente, antes de poder hacer una determinación final del cine norteamericano. Quizá haya también otros elementos desconocidos, pero esta lista servirá al menos para indicar los claros.

UBA FFyL BIBLIOTECA

Clarence Brown (1890-)

PELÍCULAS: 1920: The Great Redeemer. 1922: The Light in the Dark. 1923: Don't Marry for Money, The Acquittal. 1924: The Signal Tower, Butterfly. 1925: Smouldering Fires, The Eagle, *The Goose Woman*. 1926: Kiki, *Flesh and the Devil* (El Demonio y la Carne). 1928: Trail of '98. 1929: Woman of Affairs (La Mujer Ligera), Wonder of Women, Navy Blues. 1930: *Anna Christie, Romance*. 1931: Inspiration, A Free Soul, Possessed. 1932: *Emma*, Letty Lynton: The Son-Daughter. 1933: Looking Forward, Night Flight. 1934: Sadie McKee, Chained. 1935: Anna Karenina, *Ah Wilderness!* 1936: Wife Versus Secretary, The Gorgeous Hussy. 1937: Conquest. 1938: Of Human Hearts. 1939: Idiot's Delight, The Rains Came. 1940: Edison, the Man. 1941: Come Live with Me, They Met in Bombay. 1943: The Human Comedy. 1944: The White Cliffs of Dover. 1945: *National Velvet*. 1946: *The Yearling*. 1947: Song of Love. 1949: *Intruder in the Dust*. 1950: To Please a Lady. 1951: Angels in the Outfield. When in Rome. 1952: Plymouth Adventure.

La carrera de Clarence Brown tiene una cierta dulzura en su evolución del expresionismo alemán *(Flesh and the Devil)* al norteamericano gótico *(Intruder in the Dust)*. Sus mejores películas suelen ser las más modestas —*Anna Christie, Ah Wilderness!, National Velvet* y *Emma*. Su principal título a la fama fue ser el favorito de Greta Garbo y su director más frecuente, si bien ninguno de sus esfuerzos llegaron a las alturas de *Ninotchka* (Ernst Lubitsch), *Camille* (George Cukor) y *Queen Christina* (Rouben Mamoulian).

Tod Browning (1882-)

PELÍCULAS: 1918: Which Woman, The Deciding Kiss, The Eyes of Mystery, Revenge, The Legion of Death. 1919: Unpainted Woman, Wicked Darling, Exquisite Thief, Set Free, Brazen Beauty, Petal on the Current. 1920: The Virgin of Stamboul, Bonnie, Bonnie Lassie. 1921: Outside the Law, No Woman Knows. 1922: The Wise Kid, Man Under Cover, Under Two Flags. 1923: Drifting, White Tiger, *The Day of Faith*. 1924: The Dangerous Flirt. 1925:

The Unholy Three, The Mystic, Dollar Down, Silk Stocking Sal. 1926: The Road to Mandalay,. The Black Bird. 1927: The Show, The Unknown, London After Mignight. 1928: Big City. 1929: East Is East, Thirteenth Chair. 1930: Paid. 1931: *Dracula*, Iron Man. 1932: *Freaks*. 1933: Fast Workers. 1935: Mark of the Vampire. 1936: *The Devil-Doll*. 1939: Miracles for Sale.

El cine terrífico de Tod Browning parece haber estado en ciertos aspectos adelante de su época y en otros fuera de ella. *Freaks* es memorable, sobre todo por su impasible confrontación de las más monstruosas deformidades. Por contraste, *Drácula* parece sosa y estática en su complicado expresionismo. Desde un punto de vista puramente técnico Browning parece menos dotado que Whale, por no mencionar a Murnau *(Nosferatu)* y a Dreyer (Vampyr) en el nivel sublime del horror obsesionante. Sin embargo, la carrera de Browning es de más significación que la de Whale en términos de obsesión personal. *Freaks* también puede ser una de las películas más llenas de compasión de todos los tiempos.

James Cruze (1884-)

PELÍCULAS: 1919: Roaring Road, The Dub, Alias Mike Moran, Too Many Millions, You're Fired, Love Burglar. 1920: Hawthorne of the U.S.A., The Lottery Man, Mrs. Temple's Telegram, An Adventure in Hearts, Terror Island, What Happened to Jones. 1921: The Dollar a Year Man, Food for Scandal, Always Audacious, Charm School. A Full House, Crazy to Marry. 1922: One Glorious Day, Is Matrimony a Failure, The Dictator, The Old Homestead, Thirty Days. 1923: *The Covered Wagon, Hollywood, Ruggles of Red Gap*, To the Ladies. 1924: The Garden of Weeds, The Fighting Coward, The City that Never Sleeps, The Enemy Sex, *Merton of the Movies*. 1925: The Goose Hangs High, *Beggar on Horseback*, Welcome Home, Marry Me, The Pony/Express. 1926: Mannequin, The Waiter from the Ritz, Old Ironsides. 1927: We're All Gamblers, On to Reno, The City, Gone Wild. 1928: Red Mark, Excess Baggage, Mating Call. 1929: Man's Man. 1930: Once a Gentleman, Great Gabbo, She Got What She Wanted. 1931: Salvation Neil. 1932: *Washington Merry-Go-Round*, If I Had a Million. 1933: Sailor Be Good, Racetrack, *I Cover the Waterfront, Mr. Skitch*. 1934: David Harun, Their Big Moment. 1935: Helldorado, Two Fisted. 1936:

Sutter's Gold. 1937: The Wrong Road. 1938: Prision Nurse, Gangs of New York, Come On Leathernecks.

A James Cruze se le ha echado a cuestas la reputación épica de *The Covered Wagon* uno de los más desconsoladores de "todos los grandes clásicos". Lo que se ve en *The Covered Wagon* y en sus demás películas sugiere más bien un sentido del humor bastante basto al que embaraza un estilo visual bastante crudo. Cruze pareció fuera de época en todo el decenio de los treintas, pero hoy, piezas de museo tan interesantes como *I Cover the Waterfront, David Harum* e incluso la catastrófica *Sutter's Gold* se ven festivamente al día.

Paul Fejos (1898-)

PELÍCULAS: Periodo Húngaro: 1920: The Black Captain, Pan, Hallucination. 1921: Le Revenant. 1923: The Rose of Eggert. Periodo de Hollywood: 1928: Last Moment, Lonesome. 1929: Broadway, The Last Perfomance. Periodo Europeo: 1932: Fantomas, Marie, The Condemned Balaton. 1933: Sonnenstrahl, Les Millions en Fuite. 1935: Prisoners, Le Horst la Loi, The Golden Smile. 1938: A Handful of Rice (Documental de Ceilán).

La de Fejos es una figura misteriosa del cine norteamericano. En Francia se le considera mucho más que en los EE.UU., tanto por *Lonesome* como por la versión europea de *The Big House* de George Hill. Salió de Hollywood por el tiempo en que vino el cine sonoro y luego halló un buen camino en su nativa Hungría. *Lonesome* es más bien una curiosa reliquia del cambio de Hollywood del silencio expresivamente elocuente al sonido torpe y áspero. Muchos historiadores del cine quedaron traumatizados por la conmovedora superioridad de los últimos filmes silenciosos sobre los primeros hablados; se siente uno tentado a hacer comparaciones odiosas entre la impopular virtuosidad de, digamos, *Docks of New York* con la vulgaridad popular de, por ejemplo, *The Singing Fool*. Sin embargo, *Lonesome* llevó el contraste al punto de la esquizofrenia. Una tierna historia de amor en sus pasajes silenciosos, *Lonesome* se vuelve cruda, torpe y tediosamente ligada a la vez en sus pasajes hablados, que fueron añadidos a la película ya terminada, lo que hizo de ella una monstruosidad más de ese periodo ("una parcialmente hablada"). Hoy sabemos que el sonido era tan deseable como inevitable, pero después de ver y oir *Lonesome* se aprecia bien

la hondura de la desesperación del esteta en ese tiempo en que el sonido era todavía muy defectuoso.

Sidney Franklin (1893-)

PELÍCULAS: 1918: The Safety Curtain, Her Only Way, The Babes in the Woods, Treasure Island, Aladdin and the Wonderful Lamp, Jack and the Beanstalk, Six Shooter Andy, The Bride of Fear, Confession. 1919: Fan Fan, Probation Wife, Heart of Wetona, Forbidden City, Ali Baba and the Forty Thieves. 1920: The Heart of the Hills, The Hoodlum, Two Weeks. 1921: Not Guilty, Courage, Unseen Forces. 1922: The Primitive Lover, Smilin' Through, The Beautiful and the Dammed, East Is West. 1923: Dulcy, Brass, Tiger Rose. 1924: Her Night of Romance. 1925: Learning to Love, Her Sister from Paris. 1926: Beverly of Graustark, The Duchess of Buffalo. 1928: The Actress. 1929: Wild Orchids, Last of Mrs. Cheney, Devil May Care. 1930: Lady of Scandal, A Lady's Morals, Soul Kiss. 1931: *The Guardsman, Private Lives*. 1933: Reunion in Vienna. 1934: Barrets of Wimpole Street. 1935: *The Dark Angel*. 1937: *The Good Earth*. 1957: The Barretts of Wimpole Street.

Sidney Franklin fue un director amado por el legendario Irving J. Thalberg. Franklin fue lento, cauto, consciente y gris como lo fueron la mayor parte de las producciones Thalberg-Franklin. Quizá su mejor año fue el de 1931 cuando Lunt y Fontanne transcribieron *The Guardsman* de Molnar, y Montgomery y Shearer hicieron lo mismo con *Private Lives* de Coward. Fue esa la época de Hollywood de más gentileza inglesa. Seguramente no se volverá a repetir.

William K. Howard (1899-)

PELÍCULAS: 1921: What Love Will Do. 1922: Extra, Extra, Desserted at the Altar, Danger Ahead. 1923: Lucky Dan, The Fourth Musketeer, Captain-Fly-By-Night, Let's Go. 1924: The Border Legion, East of Broadway, The Torrent. 1925: Code of the West, The Light of Western Stars, The Thundering Herd. 1926: Volcano, Red Dice, Bachelor Brides, Gigolo. 1927: *White Gold*, The Main Event. 1928: Ship Comes In, River Pirate. 1929: *Christina, The Valiant*, Love, Live and Laugh. 1930: Good Intentions, Scotland Yard. 1931: Don't Bet on Women, *Transatlantic*, Surrender. 1932: Trial of Vivienne Ware, First Year, Sher-

lock Holmes. 1933: *Power and the Glory.* 1934: Cat and the Fiddle, This Side of Heaven, Evelyn Prentice. 1935: *Vannessa-Her Love Story,* Rendezvous, *Mary Burns-Fugitive.* 1936: *The Princess Comes Across.* 1937: *Fire Over England,* Murder on Diamond Row. 1939: *Back Door to Heaven.* 1940: Money and the Woman. 1941: Bullets for O'Hara. 1942: Klondike Fury. 1943: Johnny Come Lately. 1944: When the Lights Go On Again. 1946: A Guy Could Change.

William K. Howard tiene fama de intransigencia individualista. *White Gold, The Valiant, Power and the Glory, Mary Burns, Fugitive* y *Back Door to Heaven* muestran señales de un toque muy personal. Por desgracia, las películas de Howard no revelan el grado de talento necesario para superar los problemas de un temperamento difícil. Los historiadores del cine hablan del sistema de estudio y de su efecto sobre los grandes talentos; sin embargo son los talentos intermedios, en particular los directores como Howard, que fueron buenos pero no lo bastante, los que sufrieron más.

Rex Ingram (1892-)

PELÍCULAS: 1918: His Robe of Honor, Hundrum Brown. 1920: Shore Acres, Under Crimson Skies. The Day She Paid. 1921: *The Four Horsemen of the Apocalypse* (Los cuatro jinetes del Apocalipsis), Hearts are Trumps, The Conquering Power. 1922: Turn to the Right, *Prisoner of Zenda* (El prisionero de Zenda), Trifling Women. 1923: Where the Pavement Ends, *Scaramouche* (Scaramouche). 1924: The Arab. 1926: Mare Nostrum, The Magician. 1927: A Garden of Allah (El jardín de Alá). 1929: Three Passions. 1932: Baroud.

Rex Ingram es uno de los directores olvidados de los círculos fílmicos. Su fama, como la de Sternberg sufre el cargo de ser en exceso pictórica. Sólo una resurrección de su obra podrá confirmar la validez del juicio. *The Four Horsemen of the Apocalypse* justifica por sí sola tal revaluación.

Henry King (1888-)

PELÍCULAS: 1912-1917: Cortometrajes para Lubin, Pathé, General Film Company y Mutual. 1919-23: ½ Hours Leave, A Fugitive from Matrimony, Haunting Shadows. 1920: The White Dove, Uncharted Channels, One Hour

Before Dawn, Help Wanted —Male, Dice of Destiny. 1921: When We Were 21, Mistress of Shenstone, Salvage, The Sting of the Lash. *Tol'able David.* 1922: The Seventh Day, Sonny, The Bond Boy, Fury. 1923: *The White Sister.* 1924: *Romola.* 1925: Sackcloth and Scarlet, Any Woman, *Stella Dallas.* 1926: Partners, *The Winning of Barbara Worth* (Alma del Desierto). 1927: The Magic Flame. 1928: The Woman Disputed (codirigido por Sam Taylor). 1929: She Goes to War. 1930: Hell Harbor, Eyes of the World, *Lightnin'.* 1931: Merely Mary Ann, *Over the Hill.* 1932: The Woman in Room 13. 1933: *State Fair,* I Loved You Wednesday. 1934: Carolina, Marie Galante. 1935: *One More Spring, Way Down East.* 1936: The Country Doctor, Ramona. 1937: *Lloyd's of London,* Seventh Heaven. 1938: *In Old Chicago, Alexander's Ragtime Band.* 1939: *Jesse James,* Stanley and Livingstone. 1940: Little Old New York, Maryland, Chad Hanna. 1941: A Yank in the RAF, Remember the Day. 1942: The Black Swan. 1944: *The Song of Bernardette,* Wilson. 1945: A Bell for Adano. 1946: *Margie.* 1947: The Captain from Castile. 1948: Deep Waters. 1949: The Prince of Foxes. 1950: *Twelve o'Clock High, The Gunfighter.* 1951: I'd Climb the Highest Mountain. 1952: David and Bathsheba, *Wait Till the Sun Shines Nellie,* The Gift of the Magi episodio de O. Henry's Full House, The Snows of Kilimanjaro. 1954: King of the Khyber Rifles. 1955: Untamed, *Love Is a Many Splendored Thing.* 1956: Carousel. 1957: The Sun Also Rises. 1958: The Bravados. 1959: This Earth Is Mine. 1962: Tender Is the Night.

¿Sería diferente la historia del cine si Henry King hubiera dirigido *The Grapes of Wrath* y John Ford *Jesse James,* en vez de haber sido lo contrario? No es muy probable. Ford llevó un *Stagecoach* del Oeste por encima de su nivel ordinario de trascendencia en tanto que King desperdició oportunidades tan liberales como *Wilson* y *A Bell for Adano.* Las carreras de Ford y King siguen un curso más o menos paralelo en la Fox. Ambos dirigieron a Will Rogers, ambos hicieron versiones de *Lightnin',* Ford en 1925, King en 1930; ambos se ocuparon sinceramente de temas rústicos hasta ese triste día de 1935 en que apareció este encabezado en Variety: STICKS NIX HICKS PIX. El lugar de Henry King en los libros de historia, es atribuible casi por completo al feliz accidente de la admiración de Pudovkin por *Tol'able David* con sus grandes golpes de villanía expresiva. *Stella Dallas, The Winning of Barbara Worth, State Fair, In Old Chicago, The Song*

of Bernardette, Margie, Twelve o'Clock High e incluso *Love Is a Many Splendored Thing* y *The Bravados* son lo bastante agradables en intensidad pero no tienen la fuerza bastante para compensar o llenar las escenas interminables pedidas por el estudio, que King nunca pudo convertir en nada personal y ni siquiera en nada divertido. Quizá la película por la que se ganó fama perdurable sea *The Gunfighter*, la más encantadora de las anti-Westerns. Pero aun en su mejor película, King tendió a ser ampuloso y retórico en su estilo.

Malcolm St. Clair (1897-)

PELÍCULAS: 1925: On Thin Ice, Are Parents People, The Trouble with Wives, After Business Hours. 1926: *The Grand Duchess and the Waiter*, Good and Naughty, *A Woman of the World, A Social Celebrity, The Show-Off*, The Popular Sin. 1927: Knockout Reilly, Breakfast at Sunrise. 1928: Gentlemen Prefer Blondes, Sporting Goods, Beau Broadway, Fleet's In. 1929: Canary Murder Case, Side Street, Night Parade. 1930: Montana Moon, Dangerous Nan *(sic)* McGrew, Remote Control, Boudoir Diplomat. 1933: Goldie Gets Along. 1934: Olsen's Big Moment. 1936: Crack-Up. 1937: Time Out for Romance, Born Reckless, She Had to Eat, Dangerously Yours. 1938: A Trip to Paris, Safety in Numbers. 1939: Down on the Farm, Quick Millions. 1940: Young As you Feel, Meet the Missus. 1942: The Bashful Bachelor, The Man in the Trunk, Over My Dead Body. 1943: Two Weeks to Live, Jitterbugs, The Dancing Masters. 1944: The Big Noise. 1945: The Bull Fighters. 1948: Arthur Takes Over, Fighting Back.

Las películas silenciosas de St. Clair, en particular *The Grand Duchess and the Waiter* y *A Social Celebrity*, fueron un fracaso y las sonoras también lo fueron. Así fue de simple y trágico.

Victor Seastrom (Victor Sjöström) (1879-1960)

PELÍCULAS: 1912: Trädgärdsmästaren (False Alarm), Ett Hemlight Giftermäl (A Secret Marriage), En Sommarsaga (A Tale of Summer), Lady Marions Sommarflirt (Lady Marion's Summer Romance), Det Var I Maj (It Was in May), Aktenskapsbyrän (The Marriage Bureau), Löjen Och Tärar (Laughter and Tears). 1913: Blodets Röst (The Voice of Blood), Ingebord Holm, Livets Konflikter (Life's Conflicts), Prästen (The Pastor), Kärlek Starkare Än Hat (Love Is Stronger Than Hate), Halvblod (Mixed Blood), Miraklet (The Miracle), Strejken (The Strike). 1914: Dömen Icke (Judge Not), Bra Flicka Reder Sig Själv (A Brave Girl Should Solve Her Problems by Herself), Sonad Skuld (Payment for Error), Högfjällets Dotter (Girl of the Snow), Hjärtan Som Mötas (Hearts According to Fashion), Gatans Barn (Children of the Street). 1915: Ev av de Många (One Among Many), Landshövdingens Dottrar (The Governor's Daughters), Skomakare Bliv Vid Din Läst (To Each His Calling), Judaspengar (The Wages of Judas), Skepp Som Mötas (The Meeting of Ships), I Prövningens Stund (The Hour of Trial), Havsgamar (The Scavengers of the Sea), Hon Segrade (She Triumphs). 1916: Therese, Dödskyssen (The Strange Adventure of the Engineer Lebell), Terje Vigen. 1917: *Berg-Ejvind Och Hans Hustru (The Outlaw's Wife)*, Tosen Från Stormyrtorpe. 1918: *Ingmarssonerna* (I) (The Voice of the Ancestors), *Ingmarssonerna* (II) (The Voice of the Ancerstors). 1919: Klostret I Sendomir (The Monastery of Sendomir), *Karin Ingsmarsdotter*, Hans Näds Testamente. 1920: *Körkarlen* (The *Phantom Carriage)*, Mästerman (Master Samuel). 1921: Vem Dömer? (Trial by Fire). 1922: Omringade Huset. 1923: Eld Omborg. 1924: Name the Man, *He Who Gets Slapped*. 1925: Confessions of a Queen, *The Tower of Lies*. 1926: *The Scarlet Letter*. 1928: *The Divine Woman, The Wind*, Masks of the Devil. 1930: A Lady to Love, Markurells I Wadköping, Väter und Söhne (German Version of Markurells I Wadköping). 1937: Under the Red Robe.

Es muy posible que Seastrom haya sido el primer gran director del mundo, anterior aun a Chaplin y a Griffith. Seastrom y Stiller se encuentran en la singular confluencia del aire y el cielo escandinavos, que posteriormente daría vida artística a Dreyer y Bergman. La obra norteamericana de Seastrom es peculiarmente dispareja. *The Wind* se ve hoy mucho mejor que *The Scarlet Letter*. Es como si cuando Seastrom salió de Suecia, su alma artística ya no hubiera podido respirar por no hallar suficiente aire en los escenarios sonoros de Hollywood.

Maurice Tourner (1876-)

PELÍCULAS: 1914: Mother, The Man of the Hour, The Wishing Ring. The Pit. 1915: Alias Jimmy Valentine, The Cub, Trilby, The Ivory Snuff Box, A Butterfly on the Wheel. 1916: The Pawn of Fate, The Hand of Peril, The Closed Road, The Rail Rider, The Velvet Paw. 1917:

A Girl's Folly, The Whip, *The Pride of the Clan*, The Door Little Rich Girl, The Undying Flame, The Law of the Land, Exile, Barbary Sheep, The Rise of Jennie Cushing. 1918: Rose of the World, A Doll's House, The Blue Bird, Prunella, Sporting Life, Woman. 1919: The White Heather, The Broken Butterfly, The Life Line. 1920: My Lady's Garter, Treasure Island, The Great Redeemer, The White Circle, Deep Waters, *The Last of the Mohicans*. 1921: The Bait, *The Foolish Matrons*. 1922: Lorna Doone. 1923: While Paris Sleeps, The Christian, The Isle of Lost Ships, The Brass Bottle, Jealous Husbands, 1924: Torment, The White Moth. 1925: Never the Twain Shall Meet, Sporting Life, Clothes Make the Pirate. 1926: Aloma of the South Seas, Old Loves and New, The Mysterious Island. Periodo europeo: 1927: L'Équipage. 1929: Das Schiff der Verloren. 1930: Accusée Levez-Vous. 1931: Maison de Danses, Partir! 1932: Au Nom de la Loi, Les Gaités de l'Escarlron. 1933: Les Deux Orphelines, Obsessions: 1934: Le Voleur. 1935: Justin de Marseille, Königsmark. 1936: Samson, Avec le Sourire. 1938: Le Patriote, Katia. 1940: Volpone. 1941: Péchés de Jeunesse. Mam'zelle Bonaparte. 1942: La Main du Diable. 1943: La Val d'Enferm, Cécile Est Morte. 1947: Apres d'Amour. 1948: L'Impasse des Deux Anges.

Todavía no han sido explorados a fondo los primeros filmes norteamericanos de Maurice Tourneur. La sorprendente evidencia de *The Last of the Mohicans* y la actuación expresivamente perversa de Bárbara Bedfords podrían indicar que Tourneur es uno de los más destacados estilistas del periodo y quizá hasta una clase en sí mismo.

10

¡Paso a los payasos!

Éstos son los más notables de los auteurs *no directores, que como tales no pueden ser incluidos en ningún estilo de dirección. A final de cuentas son las notas graciosas a la teoría de* auteur.

W. C. Fields (1879-1946)

PELÍCULAS: 1915: Pool Sharks. 1925: Janice Meredith, *Sally of the Sawdust* (dirigida por D. W. Griffith). 1926: I's the Old Army Game (A. Edwards Sutherland), That Royle Girl (D. W. Griffith), So's Your Old Man (Gregory La Cava), 1927: *Running Wild* (Gregory La Cava), Two Flaming Youths (John Waters), The Potters (Fred Newmeyer). 1928: Tillie's Punctured Romance (A. Edward Sutherland), Fools for Luck (Charles F. Resiner). 1930: *The Golf Specialist* (Monte Brice), Her Majesty Love (William Dieterle). 1932: *The Dentist* (Leslie Pierce), If I Had a Million (Eddie Cline), *Million Dollar Legs* (Eddie Cline), International House. 1933: *The Barber Shop* (Arthur Ripley), *The Fatal Glass of Beer* (Arthur Ripley), The Pharmacist (Arthur Ripley), Alice in Wonderland (Norman McLeod), Tillie and Gus (Francis Martin). 1934: *Six of a Kind* (Leo McCarey), You're Telling Me (Erle Kenton), Mrs. Wiggs of the Cabbage Patch (Norman Taurog), It's a Gift (Norman Taurog), The Old Fashioned Way (William Beaudine), Mississippi (A. Edward Sutherland), *The Man on the Flying Trapeze* (Clyde Bruckman), *David Copperfield* (George Cukor). 1936: Poppy (A. Edward Sutherland). 1938: The Big Broadcast of 1938 (Mitchell Leisen). 1939: You Can't Cheat an Honest Man (George Marshall), 1940: *The Bank Dick* (Eddie Cline), My Little Chickadee (Eddie Cline). 1941: Never Give a Sucker an Even Break (Eddie Cline). 1942: Tales of Manhattan (Julien Duvivier). 1944: Follow the Boys (A. Edward Sutherland), Song of the Open Road (S. Sylvan Simon). 1945: Sensations of 1945 (Andrew Stone).

La popularidad de W. C. Fields tuvo más relación con la agria personalidad del comediante que con cualquier forma de cine. W. C. Fields es una reacción crítica contra la prevaleciente sacarinidad del cine norteamericano o al menos de esa parte del cine lo bastante sandia para justificar las más grandes locuras de Fields contra el Hombre y la Mujer. Una combinación de misántropo y misógino, Fields demolió virtualmente la mitología de la familia norteamericana en los primeros rollos de su más venturosa encarnación fílmica, *The Bank Dick*. Fue también muy simpático cuando trabajó con niños, que eran muy bien

recibidos en la pantalla en los años treintas y cuarentas. De mucho menor éxito fue su aparición con Mae West en *My Little Chickadee*. Mae hizo resaltar la seca e infantil asexualidad de Fields y la pareja fue más chistosa /más singular que chistosa/ ja, ja.

Los entusiastas de Fields han escrito muchísimo sobre su héroe no heroico. Lo que más se decía de él era que tenía la gracia de un prestidigitador, pero pocas de sus chuscadas visuales son comparables con las largas tiradas cómicas, características de él. Teniendo un talento más verbal que visual, es difícil imaginar el éxito de W. C. Fieds en el cine silencioso, pero es un hecho que fue un buen cómico para directores silentes tan disímbolos como D. W. Griffith *(Sally of the Sawdust)* y Gregory La Cava *(Running Wild)*. Algunas de sus mejores comedias cortas fueron dirigidas por Arthur Ripley. Para mí, la mejor expresión de Fields ocurre en un campo de golf, donde, después de expresar el deseo de que su caddy pierda la uña de un dedo del pie se apresura a aclarar a la dama que lo acompaña: "Sólo bromeaba y fingía." La doble negación sale de los labios de Fields con toda la cómica ironía de "En verdad, en verdad, Iago" del Othello de Shakespeare. En conjunto, Fields fue una excrecencia monstruosa del puritanismo norteamericano, al grado de que ni siquiera Dickens pudo haber imaginado tan tortuosa y despreciable malignidad en un ser humano.

Jerry Lewis (1928-)

PELÍCULAS: Periodo con Dean Martin: 1949: My Friend Irma (George Marshall). 1950: My Friend Irma Goes West (Hal Walker). 1951: At War With The Army (Hal Walker), That's My Boy (Hal Walker). 1952: Sailor Beware (Hal Walker), Jumping Jacks (Norman Taurog). 1953: *The Stooge* (Norman Taurog), Scared Stiff (George Marshall), The Caddy (Norman Taurog). 1954: Money from Home (George Marshall), Living It Up (Norman Taurog), Three-Ring Circus (Joseph Pevney). 1955: You're Never Too Young (Norman Taurog), *Artists and Models* (Frank Tashlin). 1956: Pardners (Norman Taurog), *Hollywood or Bust* (Frank Tashlin). Solo: 1957: The Delicate Delinquent (Don McGuire), The Sad Sack (George Marshall). 1958: Rock-a-Bye Baby (Frank Tashlin), The Geisha Boy (Frank Tashlin). 1959: Don't Give Up the Ship (Norman Taurog). 1960: Visit to a Small Planet (Norman Taurog), *The Bellboy* (Jerry Lewis), Cinderfella (Frank Tashlin). 1961: The Ladies' Man (Jerry Lewis), *The Errand Boy* (Jerry Lewis).

1962: It's Only Money (Frank Eashlin). 1963. *The Nutty Professor* (Jerry Lewis), Who's Minding the Store (Frank Tashlin). 1964: *The Patsy* (Jerry Lewis), The Disorderly Orderly (Frank Tashlin). 1965: The Family Jewels (Jerry Lewis), Boeing Boeing (John Rich). 1966: *Three On a Couch* (Jerry Lewis), Way... Way Out (Gordon Douglas). 1967: The Big Mouth (Jerry Lewis). 1968: Don't Raise the Bridge, Lower the River (Jerry Pasis).

Si en este periodo de la historia del cine tomo una posición *contra* Jerry Lewis, lo hago fundándome en ciertos elementos preliminares. Primero, a diferencia de algunos de mis colegas norteamericanos, creo que vale la pena analizarlo seriamente como manzana de la discordia entre la crítica norteamericana y la francesa. El principio que va de por medio es el de todo el cine. Siempre esperé que la teoría de *auteur* reportará a la escena fílmica norteamericana una visión del cine tan amplia como lo que pudiera abarcar la vista del espectador.

Segundo, Jerry Lewis no puede ser considerado como una figura exclusivamente "Cahierista". Lewis parece ser bastante popular en Francia y sus más recios campeones son los redactores de *Positif*, publicación que libra una batalla perpetua contra *Cahiers*. (No mencionaremos aquí a un crítico de *Positif* que se parece tanto a Jerry Lewis que el culto al héroe llega casi al narcisismo). Así pues hay muchos argumentos en favor de Lewis que no caben en la estética de *Cahiers*. Pero el hecho es que Lewis tiene a su favor paradojas y razonamientos que se niegan a simples *metteurs en scene* como Blake Edwards y Clive Donner. El complejo análisis de Serge Daney de la falacia de la caricatura Edwardiana en *The Great Race* parecería pertenecer más propiamente a Jerry Lewis y a su mentor, Frank Tashlin. Después de todo, fue Tashlin y no Edwards el que empezó como caricaturista, y si algo distingue al estilo Edwardiano es un ingenio verbal, frío e inexpresivo. Puedo pensar en una docena de chuscadas de Tashlin-Lewis que consisten en retorcimientos del cuerpo humano, en posiciones de deformación linear que van más allá de la realidad muscular. Por el contrario, la payasada básica de Edwards niega a sus héroes la habilidad de trasponer sus limitaciones físicas. Incluso cuando los personajes de Edwards llevan máscaras animales deben conservar su sangre fría y su porte. Recuérdese el clímax de *The Pink Panther* y compárese con la muy admirada (por los franceses) secuencia de *The Patsy*, en que el comiquillo maestro de música de Hans Conried demuele un cuarto e invierte

las cejas del Valentino de Jerry Lewis mediante sismos acústicos de escalas de canto. De estas dos secuencias, ¿cuál debe más a la caricatura? Que el observador desinteresado haga su propia elección. Para evitar que este punto sea mal interpretado como razonamiento inmotivado, permítaseme añadir que considero que *The Pink Panther*, a *Shot in the Dark* y *What Did You Do in the War, Daddy?* tienen más gracia que todas las películas juntas de Lewis-Tashlin; sin embargo, esta opinión lleva a consideraciones más complejas.

Tengo la impresión de que los críticos franceses ven en Lewis más que la simple comedia/ja, ja y, por tanto, el argumento de que Lewis no cosecha todas esas carcajadas está un poco fuera de la cuestión. Los críticos franceses suelen usar a Lewis a modo de garrote contra los críticos norteamericanos. Además del argumento tradicional de que los norteamericanos son obtusos cuando llega el momento de analizar su propio arte, existe la realidad frustradora de que los payasos y comediantes suelen ser menospreciados en su patria y en su época. Miren, dicen, a Chaplin, Keaton, Laurel y Hardy. ¿Hasta dónde es válido este razonamiento? Hasta cierto punto. Véase a Wheeler y Woolsey y a los hermanos Ritz; vistos en retrospectiva parecen hoy peores que en su época; hasta que llegó el cine, los payasos y comediantes no tuvieron un medio de presentar sus actos. Había leyendas y tradiciones pero no el modo objetivo de confrontarlas; por ello no hay ninguna crítica verificable sobre sus actuaciones. ¿Quién sabe a ciencia cierta qué tan bueno fue David Garrick o cuán capaces fueron los payasos de Shakespeare? Nosotros, los del cine, debemos formar nuestro criterio sobre la marcha, y nuestra tarea se hace más difícil a medida que aumentan las categorías. Así, por ejemplo, a Jerry Lewis no se le juzga solamente como actor cómico sino como creador cómico. Ya hemos mencionado a Cocteau y no podemos desentendernos de Molière. Aquí proceden algunas observaciones sobre Lewis como actor:

1. Jerry Lewis está consciente, bastante consciente, de su propio arte. El final pirandelliano de *The Patsy* es prueba bastante de una ambición creciente. Que el final no sea muy airoso indica que las aspiraciones de Lewis exceden, por hoy, a su habilidad.

2. Hay un abismo entre la altura verbal de Lewis en cabarets e incluso en la televisión y su simplicidad en el cine. Así pues, el problema de Lewis es semejante al de Danny Kaye en lo que toca a lograr un personaje congruente con el personaje de un anfitrión maniaco, un

Golem, nada menos, de energía cómica grotesca. De lo que se sigue que los norteamericanos debían percibir mejor que los franceses esta división de Lewis. De la misma suerte, la gente de la Paramount percibió el momento en que Danny Kaye estaba permanentemente echado a perder; fue el momento en que Kaye mostró, reverente, el bastón de Harry Lauder. El chico incivil de Brooklyn se había vuelto elegante, lo cual marcó el fin de su chifladura y de su sincronización y oportunidad. La Reina Madre lo había convertido en un relicario nacional.

3. El que a Lewis le falte ingenio verbal en la pantalla no importa gran cosa a los franceses, que entonces explican con paciencia lo que los norteamericanos echan de menos en Sacha Guitry, lo cual, a su vez, es lo que ellos echan de menos en Preston Sturges, sobre todo en su periodo con la Paramount.

4. Sería un atrevimiento de los norteamericanos decir a los franceses que Maurice Chevalier representa su alma nacional; es igualmente atrevido sostener que las actuaciones fílmicas de Lewis representan algo profundo de los Estados Unidos. Si Lewis no puede hacer que el público norteamericano reaccione a sus películas, quiere decir que está viviendo de la autoridad intelectual de los franceses.

5. Lewis se dirige en el campo, a un auditorio sencillo, y en los barrios bajos a un público nada cortés; en la calle 42 es donde alcanza su mayor estatura. La mayoría de los críticos urbanos casi únicamente se concretan a las reseñas más rutinarias, de tal suerte que los cronistas semanales o mensuales casi no lo mencionan. Poca diferencia se hace entre las películas que dirigen él o Tashlin y los apresuramientos de Douglas, Taurog, Rich y otros más. Este es un argumento contra la crítica francesa.

6. A lo largo de su carrera cinematográfica, Lewis ha hecho papeles de inocente con temas de afeminamiento y de costumbres y vestidos del otro sexo. Durante su sociedad con Dean Martin, Lewis desempeñó el viejo papel de Ginger Rogers en un refrito de *The Major and the Minor*, el viejo papel de Carole Lombard en otro refrito de *Nothing Sacred* y el viejo papel de Betty Hutton en una nueva versión de *The Miracle of Morgan's Creek*. Todavía hace muy poco, Lewis hizo la parodia de una de las canciones de *West Side Story* empezando los primeros compases así: "María, conozco a un chico llamado María." Esta especie de manía por lo exótico, propia de los altos círculos, es muy diferente al simplón de la pantalla en el cual Lewis desborda tanta sensiblería. Cuando no hace poco caso de su público es porque hace poco caso de sí mismo y todo por la dudosa recompensa de la "universalidad".

7. Martin y Lewis fueron algo único entre los equipos de comedia. La mayoría de estos equipos —los hermanos Marx, Laurel y Hardy, Abbott y Costello, e incluso los Beatles— tienen una cierta cohesión interna que los une frente al mundo exterior; esto quiere decir que los componentes de un equipo de comedia tienen más en común entre sí, que con nadie más. Pero lo que había entre Martin y Lewis —y no me refiero a ninguna de sus películas—, era una tensión maravillosa. La gran cosa de ellos era su incompatibilidad incomparable, la hostilidad sexual persistente, el conocimiento profesional compartido, del mundo asesino que estaban en proceso de conquistar. Los recuerdo la noche que echaron a Bob Hope y a Bing Crosby del escenario. En la atmósfera había un tufo fuerte y desagradable, de una realeza decadente que era arrojada por los nuevos Zanies; o también la noche en que estando en el pináculo de su gloria fingieron que Tony Martin y Joe Louis los echaban del escenario. Que *The Nutty Professor* sea la mejor película de Jerry Lewis se debe en gran parte a que se volvió a crear la escena de amor por Dean Martin y al renacimiento subsecuente de la tirantez Martin-Lewis. *The Nutty Professor* no tuvo en su contra la melodía de Victor Young de *The Uninvited* ("Stella by Starlight"); la canción no resultó acariciadora ni siquiera por una Stella Stevens iluminada por las estrellas.

8. El argumento de las carcajadas no es aplicable porque en este terreno el amor es más decisivo que la risa. Los críticos franceses quieren a Jerry Lewis, no así muchos norteamericanos.

9. A Lewis se le puede criticar la debilidad de sus puentes narrativos entre las secuencias de sus comedias largas. *The Family Jewels*, mal actuada toda ella, es particularmente débil a la hora de armar las escenas. No se debe confiar en un arte o en un artista que no tiene pasión por el detalle.

10. Esto plantea la cuestión de las películas largas como vehículo de la farsa y de las risas constantes. El desaparecido James Agee en su ensayo clásico sobre la comedia, celebró las comedias de uno y dos rollos de Chaplin. Rudi Blesch, en su excelente biografía sobre Keaton, prefiere sus películas cortas a las largas. Laurel y Hardy también fueron mejores en las cortas; y así se puede seguir poniendo ejemplos. Quizá no se pueda llenar con carcajadas una película larga. La farsa cinematográfica, al igual que la

pornografía, puede implicar un análisis algo molesto de la resistencia y metabolismo del público, análisis que quizá venga a explicarse porqué el público moderno rara vez se conmueve emocionalmente tanto como sus conciencias les dicen que debían conmoverse, en las tragedias de cinco actos de Shakespeare o de cualquier otro gran dramaturgo. Para Lewis, esto podría conducirlo a dar nueva atención a las tramas, diálogos y sobre todo a la gradación.

11. Cuando Lewis tiene algo que decir, resulta con algo trivial, sentimental y conformista. En *The Patsy* hay bastantes risas por el sombrero de Hedda Hopper, pero en seguida todo lo arruina cuando hace que Hedda suelte un discursillo sobre la importancia de ser sincero en Hollywood. El discurso del payaso en *The Family Jewels* pudo ser hijo de la mente de un superpatriota, como sermoncito sobre lo que el pueblo norteamericano debe al buenazo del Tío Sam. Aquí no se trata de la política de Lewis sino de su santurronería. Un John Ford puede encomiar las glorias amargas del orden establecido, pero el hombre y su mensaje son la misma cosa y el estilo expresa la unidad esencial de lo que es Ford y de lo que dice. La sensiblería de Lewis no sólo es embarazosamente corriente sino que es farisaica.

12. Sin embargo, no sería justo decir que Jerry Lewis se toma a sí mismo demasiado en serio; ni tampoco se puede reprochar a los franceses que lo arruinen como comediante. Sin ninguna parte a donde ir, sus posintelectuales son claramente superiores a sus preintelectuales; lo malo con él es que no ha logrado una comedia brillante de principio a fin. Sólo nos queda esperar, pero persiste la sospecha de que los franceses están confundiendo el talento con el genio.

Harold Lloyd (1893-)

PELÍCULAS: 1916-1919: Más de 100, de uno y dos rollos. 1919: (De dos rollos) Bumping into Broadway, Captain Kidd's Kids, From Hand to Mouth, His Royal Slyness. 1920: (De dos rollos) Haunted Spooks, An Eastern Westerner, High and Dizzy, Get Out and Get Under; Number, Please. 1921: (De tres rollos) Now or Never, Among Those Present, I Do, Never Weaken. Largometrajes: 1921: A Sailor Made Man (Fred Newmeyer). 1922: *Grandma's Boy* (Fred Newmeyer), Dr. Jack (Fred Newmeyer). 1923: *Safety Last* (Fred Newmeyer y Sam Taylor), Why Worry? (Newmeyer y Taylor). 1924: *Girl Shy* (Newmeyer y Taylor), Hot Walter (Newmeyer y Taylor). 1925: *The Freshman* (Newmeyer y Taylor). 1926: For Heaven's Sake (Sam Taylor). 1927: The Kid Brother (Ted Wilde). 1928: *Speedy* (Ted Wilde). 1929: Welcome Danger (Clyde Bruckman). 1930: Feet First (Clyde Bruckman). 1932: Movie Crazy (Clyde Bruckman). 1934: The Cat's Paw (Sam Taylor). 1936: *The Milky Way* (Leo McCarey). 1938: Professor Beware (Elliot Nugent). 1947: *Mad Wednesday* (Preston Sturges).

Harold Lloyd nunca logró ante la crítica la altura de Chaplin y Keaton, si bien *The Freshman* es un clásico auténtico de la comedia cinematográfica norteamericana; siempre ha parecido menos universal que Chaplin, menos cabalmente norteamericano que Keaton y menos individualista que ambos. Se piensa que nunca volverá a haber otros iguales a Chaplin y Keaton. En cambio, el doble espiritual de Lloyd es muy probable que salga de la próxima convención de los Shriners, Rotarios o Elks.

Su edad de oro fue casi exclusivamente en el cine silencioso; de *Grandma's Boy* a *Speedy*, Lloyd vio realizadas las más locas fantasías de la llamada Edad del Jazz. Perdió eficacia en la era sonora y ni siquiera los grandes dones de Preston Sturges bastaron a resucitarlo como cómico en *Mad Wednesday*. El público se sintió un poco desilusionado y hasta engañado por este optimismo simplón que tenía más energía que encanto. No es el único comediante que no pudo cruzar la barrera del sonido. La caída de Keaton fue aun más vertical, en tanto que Langdon desapareció virtualmente. (Laurel y Hardy son un caso especial, porque su personalidad sonora no significa un rompimiento con la silenciosa. Es como si el advenimiento del sonido fuera incidental a sus dos carreras, que eran más especializadas y limitadas que las de los payasos más clásicos. En cierto sentido, Laurel y Hardy estaban a la retaguardia; nunca amenazaron al triunvirato de Chaplin, Keaton y Lloyd en una época ni tampoco a los hermanos Marx en la otra. Al final acabaron siendo eclipsados por uno de los menos importantes equipos de cómicos, Abbott y Costello.)

Con Lloyd pasó algo diferente. Su caída se debió en gran parte a la falta de inspiración; después de la depresión su tipo cómico se volvió anticuado. Los valores agresivos que había encarnado en los dorados veintes, parecieron disparatados en la cuesta de los treintas. Su rostro, al ir envejeciendo no ganó en sabiduría, ni en simpatía, ni en

resignación. Era tan complaciente y pulido al final como lo había sido al principio. El hecho de que nunca haya dejado de ser rico como Creso quizá haya contribuido a la ausencia de pena en sus rasgos. Ni siquiera pareció envejecer. El dinero y el optimismo lo habían protegido contra el choque metafísico que se aprecia en las atormentadas expresiones de Chaplin y Keaton, en la escena del camerino de Limelight.

Los Hermanos Marx (Groucho-1895-) (Harpo-1893-1967) (Chico-1891-1961)

PELÍCULAS: 1929: *The Cocoanuts* (Robert Florey y Joseph Stanley). 1930: *Animal Crackers* (Victor Heerman). 1931: *Monkey Business* (Norman McLeod). 1932: *Horse Feathers* (Norman McLeod). 1933: *Duck Soup* (Leo Mc Carey). 1935: *A Night at the Opera* (Sam Wood). 1937: A Day at the Races (Sam Wood). 1938: Room Service (William A. Seiter). 1939: At the Circus (Edward Buzzell). 1940: Go West (Edward Buzzell). 1941: The Big Store (Charles Reisner). 1946: A Night in Casablanca (Archie L. Mayo). 1949: Love Happy (David Miller).

A tal grado dominaron los hermanos Marx el mundo de lo bufonesco al comenzar la era sonora que pocos cinéfilos echaron de menos la pantomima. A excepción de *Duck Soup,* que salió relativamente integrada, los hermanos Marx, partiendo de una mediocre escenografía, caían sobre el público con sus personalidades claramente anárquicas. Eran un oasis bienvenido no sólo dentro de la mediocridad de sus propias películas sino de la mediocridad de todas las películas. A excepción de la mala costumbres de Groucho de hacer tomas dobles y triples después de cada agudeza, para dar al público oportunidad de reírse, los hermanos Marx se han defendido bastante bien en los tres decenios que han transcurrido desde que se "quemaron" entre *A Night at the Opera* y *A Day at the Races.* Sus admiradores más intelectuales los han comparado con todo el mundo, desde los hermanos Karamazov a los Beatles. Se puede comparar a Groucho con Iván, a Harpo con Aloysha y a Chico con Dmitri. Groucho, el escéptico de la banda de sonido, quedó muchas veces frente a frente de Harpo, el loco del silencio. Los intelectuales reían más con Groucho pero sonreían benévolamente con Harpo. El Loco estaba más en conformidad con la persistente culpabilidad estética de

la muerte del cine silencioso. En realidad sólo hubo tres hermanos Marx, pues Zeppo y Gummo nunca contaron y Alan Jones nunca fue más que uno de los tenores suplentes de Irving J. Thalberg. Sin embargo, Groucho recibió grandísima ayuda de la dignidad exquisita y de la renunciación de Margaret Dumont, una de las grandes comediantas de carácter, de la historia del cine. Las enfrentaciones de Groucho con Miss Dumont parecen hoy la entraña misma del material marxiano más que la relación un poco suelta de los tres hermanos.

El factor limitador de los hermanos Marx es que no pudieron lograr el grado de control de producción de Chaplin, a lo largo de toda su carrera, y de Keaton y Lloyd en el cine mudo. Con frecuencia, los hermanos Marx tenían que observar, en neutralidad sumisa, cómo se desarrollaban los más insustanciales argumentos. En particular, *Monkey Business* sufre la mala imitación, injertada por el esudio, de una intriga gangsteril a imitación de las películas de gángsters de la época. Puede parecer trivial que Chaplin, Keaton y Lloyd trataran siempre de conseguir a la chica, en tanto que los hermanos Marx tratan de conseguirla para cualquier hombre honrado que anduviera por ahí; eso es lo que hizo grandes a Chaplin, Keaton y Lloyd, y mediocres a los hermanos Marx.

A pesar de todo, los buenos pasajes de los hermanos Marx fueron tan graciosos como lo mejor que haya producido el cine sonoro. Para los principiantes está el remate de tierra de Groucho en *The Cocoanuts,* el juego de bridge de Harpo y Chico en *Animal Crakers,* la chifladura de Harpo con los pasaportes y títeres en *Monkey Business,* la confrontación de Harpo y Groucho en gorro de dormir en el espejo mágico de *Duck Soup* y la escena en el salón de recepción de *A Night at the Opera.* Como contrapartida hay una profusión de solos de piano y harpa, equívocos simples de Groucho y Chico, y hacia el final, el desastre de los presupuestos limitados. Como comparación entre los hermanos Marx, y los Beatles, tomando la frase de Priestley, diremos que los Marx trataron de aparecer locos en un mundo cuerdo y los Beatles tratan de aparecer cuerdos en un mundo loco.

Mae West (1892-)

PELÍCULAS: 1932: Night After Night. 1933: *She Done Him Wrong, I'm No Angel.* 1934: *Belle of the Nineties.* 1935: *Goin' to Town.* 1936: *Klondike Annie;* Go West,

Young Man. 1937: Every Day's a Holiday. 1940: My Little Chickadee. 1943: The Heat's On.

Lo malo con Mae West es que llegó a escena durante el puritanismo. Los historiadores sociales consideran que 1934 es el año en que la censura marcó la transición de Anita Loos a Louisa May Alcott, de *Big Mama* a *Little Women*, de ninfas tan opulentas como Mae West y Jean Harlow a ninfillas quebradizas como Shirley Temple y Deanna Durbin. Pero incluso antes de 1934, la por entonces inexpurgada Mae West, era demasiado sabrosa para la pantalla. Ningún público de cine compartía el deleite del público del teatro sobre una pregunta provocativa como "¿Está guardándose la pistola o es que tiene gusto de verme?" El cine no fue nunca el medio ideal para cómicos obscenos de Broadway como Miss West, Bobby Clark, Jimmy Savo y la horda de libertinos de los teatros y cabarets judíos de los Catskills.

Mae West hizo lo mejor de su carrera bajo la hábil dirección de Lowell Sherman; es el filme *She Done Him Wrong* en que Cary Grant es su perfecta contraparte. Por lo demás su carrera fue un conjunto de partes sueltas, trozos y escenas. Llamándola la Tom Mix del boudoir, John Grierson ensalzó la elasticidad emocional de una frase como "Beulah, pélame una uva", como ejemplo, preferible para las jovencitas, a que Greta Garbo muera literalmente de amor en *Camille*. En la segunda guerra mundial se bautizó a un tipo de salvavidas con el nombre de Mae West, posiblemente en reconocimiento al hecho de que en esos años, en que las piernas tenían tanta importancia, ella era una de las pocas estrellas cuyas medidas de este a oeste eran más impresionantes que las de norte a sur. (Sólo Lupe Vélez viene a mi mente como competidora contemporánea de Mae West en la cómica enormidad de su busto). La lasciva imagen de Mae West, a la que completa una inspección ocular con una IBM de las potencialidades priapescas de un hombre, es parte de la iconografía de los treintas.

El chiste de Mae West era en cierto sentido, infinitamente más inocente a pesar de tenérsele por muy malicioso. Los censores tuvieron al menos la gentileza de considerar su vanagloria como síntoma peligroso de una heterosexualidad demasiado saludable. En la actualidad, la tendencia es a sonreír indulgentemente cuando un actor sale a representar el papel de una mujer. (Véase el *Jason* de Shirley

Clarke como ejemplo de la corrupción a que ha llegado la leyenda de West). Los años treintas fueron un decenio lleno de sabrosos comediantes de carácter y de comediantes de carácter de voces rasposas, que representaban sus papeles tan abiertamente que, por ejemplo, cuando Franklin Pangborn o Cecil Cunningham empezaban su representación, aun las personas más sencillas empezaban a reír. Sólo a distancia se da uno cuenta de la depravación que se ocultaba bajo la aparente integridad de Hollywood.

11
Miscelánea

Michael Anderson (1920-)

PELÍCULAS: 1952: Waterfront Women. 1955: The Dam Busters, Will Any Gentleman? 1956-1984, Around the World In 80 Days. 1957: Battle Hell (Yangtse Incident). 1958: Chase a Crooked Shadow. 1959: Shake Hands with the Devil, *The Wreck of the Mary Deare*. 1960: All the Fine Young Cannibals. 1961: The Naked Edge. 1964: Flight from Ashiya, Wild and Wonderful. 1965: Operation Crossbow. 1966: *The Quiller Memorandum*.

La carrera de Michael Anderson tiene tan poca distinción hasta *The Quiller Memorandum* que se imponen dos conclusiones, a saber: que Harold Pinter fue el verdadero autor de *The Quiller Memorandum* y que Pinter halló en Anderson un escenógrafo ideal para sus (de Pinter) fantasías visuales. El hecho de que Michael Anderson fuera también quien dirigió la muy aplaudida *Around the World in 80 Days* no merece siquiera una nota.

Laslo Benedex (1907-)

PELÍCULAS: 1948: The Kissing Bandit. 1949: Port of New York. 1951: Death of a Salesman. 1952: Storm Over the Tiber. 1954: *The Wild One,* Bengal Brigade. 1957: Affair in Havana. 1962: Malaga. 1966: Namu, the Killer Whale.

The Wild One se destaca entre la lista de los créditos de Laslo Benedek como un rayo de luz en la oscuridad. Los vulgares motociclistas encarnados en las imágenes de Marlon Brando y Lee Marvin han entrado en la mitología del cine. Por el contrario, *Death of a Salesman* fue dirigida atrozmente, alejándola de la seudotragedia expresionista de Arthur Miller y Elia Kazan en Broadway, y llevándola a la seudopatología relativamente realista de Hollywood.

John Brahm (1893-)

PELÍCULAS: 1935: Scrooge. 1936: The Last Journey. 1937: Broken Blossoms, Counsel for Crime. 1938: Penitentiary, Girl's School. 1939: Let Us Live, Rio. 1940: Escape

to Glory. 1941: Wild Geese Calling. 1942: The Undying Monster. 1943: Tonight We Raid Calais, Wintertime. 1944: *The Lodger, Guest in the House*. 1945: *Hangover Square*. 1946: *The Locket*. 1957: *The Brasher Doubloon, Singapore*. 1951: The Thief of Venice. 1952: The Miracle of Our Lady of Fatima, Face to Face (con Bretaigne Windust). 1953: The Diamond Queen. 1954: The Mad Magician, Die Goldene Pest. 1955: Special Delivery, Bengazzi. 1956-1967: Unas 150 películas para TV. 1967: Hot Rods to Hell.

John Brahm empezó su carrera con imitaciones conscientes de D. W. Griffith *(Broken Blossoms)* y de Fritz Lang *(Let Us Live)*. Tomó su paso en los cuarentas con una serie de melodramas de carácter —*The Lodger, Guest in the House, Hangover Square, The Locket, The Brasher* Doublon. Sus apagadas virtudes de buen gusto visual y de equilibrio dramático fueron insuficientes para sostener su carrera. Es otro ejemplo del director de estudio lanzado a la deriva con el colapso del sistema de estudios.

Jack Conway (1887-)

PELÍCULAS: 1918: Bond of Fear, Because of a Woman, Little Red Decides, Her Decision, You Can't Believe Everything. 1919: Diplomatic Mission, Desert Law. 1920: Riders of the Dawn, Lombardi, Ltd. 1921: Dwelling Place of Light, Money Changers, The Spenders, The U.P. Trail, The Kiss, A Daughter of the Law. 1922: Step On It, A Parisian Scandal, The Millionaire, Across the Dead Line, Another Man's Shoes, Don't Shoot, The Long Chance. 1923: The Prisoner, Sawdust, Quicksands, What Wives Want, Trimmed in Scarlet, Lucretia Lombard. 1924: The Trouble Shooter, The Heart Buster. 1925: The Roughneck, The Hunted Woman, The Only Thing. 1926: Brown of Harvard, Soul Mates. 1927: The Understanding Heart, Twelve Miles Out, Quicksands. 1928: Smart Set, Bringing Up Father, While the City Sleeps. 1929: Alias Jimmy Valentine, Our Modern Maidens, Untamed. 1930: They Learned About Women, Unholy Three, New Moon. 1931: Easiest Way, Just a Gigolo. 1932: *Arsene Lupin,* But the Flesh is Weak, *Red Headed Woman*. 1933: Hell Below, The Nuisance, Solitare Man. 1934: *Viva Villa!* The Girl from Missouri, The Gay Bride. 1935: One New York Night, *A Tale of Two Cities*. 1936: *Libeled Lady*. 1937: *Saratoga*. 1938: *A Yank at Oxford,* Too Hot to Handle. 1939: Let Freedom Ring, Lady of the Tropics. 1940: Boom Town. 1941: Love Crazy, Honky Tonk. 1942: Crossroads. 1943: Assignment

in Brittany. 1944: Dragon Seed. 1947: High Barbaree, The Hucksters. 1948: Julia Misbehaves.

Jack Conway estuvo sumergido en el sistema de estudio de la Metro, y pocos de sus filmes merecen ser mencionados, ni siquiera de pasada, si bien hay momentos encantadores en *Arsene Lupin, Red Headed Woman, Viva Villa! A Tale of Two Cities, Libeled Lady* y *A Yank at Oxford.* La mayor parte de ese encanto puede atribuirse a la actuación de luminarias como John Barrymore. Jean Harlow, Ronald Colman, Wallace Beery y a Vivian Leigh, muy al principio de su carrera, en *A Yank at Oxford.*

Hubert Cornfield (1929-)

PELÍCULAS: 1955: Sudden Danger. 1957: Lure of the Swamp. 1958: Plunder Road. 1959: The Third Voice. 1961: Angel Baby (con Paul Wendkos). 1962: Pressure Point. 1968: The Night of the Following Day.

La carrera de Hubert Cornfield parece haberse marchitado después de haberse disgustado con el productor Stanley Kramer sobre el filme *Pressure Point.* Cornfield pareció haber estado buscando, incluso cuando sus guiones eran tan sórdidos que no merecían consideración seria, la elegancia europeizada de la forma. Queda por ver si Cornfield puede regresar a la escena con unidad de estilo y contenido.

William Dieterle (1983-)

PELÍCULAS: 1929: Behind the Altar. 1931: Der Tanz Geht Weiter, *Last Flight, Her Majesty Love.* 1932: *Man Wanted,* Jewel Robbery, The Crash, Six Hours to Live, Scarlet Dawn, Lawyer Man. 1933: Grand Slam, Adorable, Devils in Love, Female, From Headquarters. 1934: Fashions of 1934, Fog over Frisco, Madame Du Barry, The Firebird. 1935: Secret Bride, Dr. Socrates, A Midsummer Night's Dream, The Story of Louis Pasteur, Concealment, Men on Her Mind. 1936: The White Angel, Satan Met a Lady. 1937: The Great O'Malley, Another Dawn, Life of Emile Zola. 1938: Blockade. 1939: Juarez, Hunchback of Notre Dame. 1940: The Story of Dr. Ehrlich's Magic Bullet, A dispatch from Reuters. 1941: *All That Money Can Buy* (Here Is a Man). 1942: Syncopation, *Tennessee Johnson.* 1944: Kismet, *I'll Be Seeing You.* 1945: *Love Letters,* This Love of Our. 1946: The Searching Wind. 1948: The Accused, Portrait of Jenny. 1949: Rope of Sand. 1950: Paid in Full, *Dark City,* September Affair. 1951: Peking Express, Red Mountain. 1952: *Boots Malone,* The Turning Point. 1953: Salome, Volcano. 1954: Elephant Walk. 1956: Magic Fire. 1957: Omar Khayyam.

William Dieterle pareció menos interesante, en su periodo con la Warner, que Michael Curtiz, y menos interesante que Billy Wilder, en su periodo con la Paramount. *All That Money Can Buy,* su obra de más éxito, parece un poco ajena a su carrera. *The Last Flight* evoca tiernos recuerdos de Helen Chandler y grotescas memorias de una versión expurgada de *The Sun Also Rises,* de Hemingway. *Love Letters* está dominada por el emocionalismo nervioso de Jennifer Jones, Ayn Rand, Lee Garmes y Victor Young. Pero Dieterle andaba por el set cuando a lo largo de los años ocurrían muchas cosas interesantes, lo cual hace suponer razonablemente que no era ajeno a ellas.

Roy del Ruth (1895-)

PELÍCULAS: 1925: Eve's Lover, Hogan's Alley. 1926: Three Weeks in Paris, The Man Upstairs, The Little Irish Girl, Footloose Widows, Across the Pacific. 1927: Wolf's Clothing, The First Auto, If I Were Single, Ham and Eggs at the Front. 1928: Five and Ten Cent Annie, Powder My Back, The Terror, Beware of Bachelors. 1929: Conquest, Desert Song, The Hottentot, Gold Diggers of Broadway, Aviator. 1930: Hold Everything, Second Floor Mistery, Three Faces East, Life of the Party. 1931: My Past, Divorce Among Friends, Maltese Falcon, Larceny Lane, Side Show, Blonde Crazy. 1932: *Taxi,* Beauty and the Boss, Winner Take All, *Blessed Event.* 1933: Employees' Entrance, Mind Reader, Little Giant, Bureau of Missing Persons, Captured, *Lady Killer.* 1934: Bulldog Drummond Strikes Back, Upper World, Kid Millions. 1935: Folies Bergere, *Broadway Melody of 1936;* Thanks a Millon. 1936: It Had to Happen, Private Number, Born to Dance. 1937: On the Avenue, Broadway Melody of 1938, Happy Landing, My Lucky Star. 1939: Tail Spin, The Star Maker, Here I Am a Stranger. 1940: He Married His Wife. 1941: Topper Returns, The Chocolate Soldier. 1942: Maisie Gets Her Man. 1943: Du Barry Was a Lady. 1944: Broadway Rhythm, Barbary Coast Gent. 1947: It Happened on Fifth Avenue. 1948: The Babe Ruth Story. 1949: Red Light, Always Leave Them Laughing. 1950: The West Point Story. 1951: On Moonlight Bay, Starlift. 1952: About Face, Stop, You're Killing

Me. 1953: Three Sailors and a Girl. 1954: Phantom of the Rue Morgue. 1959: The Alligator People.

Al igual que Mervyn LeRoy, Roy del Ruth se pasó a mitad de los años treintas, del mundo rudo de *Taxi, Blessed Event* y *Lady Killer,* a los dorados escenarios musicales de *Broadway Melody of 1936* y *Broadway Melody of 1938.* Pero en general, Roy del Ruth parece ser uno de los que siguen caminos y no uno de los que los abren.

Gordon Douglas (1909-)

PELÍCULAS: 1936: General Spanky. 1939: Zenobia. 1940: Saps at Sea. 1941: Road Show, Broadway Limited, Niagara Falls. 1942: The Devil with Hitler, The Great Gildersleeve. 1943: Gildersleeve's Bad Day, Gildersleeve on Broadway. 1944: A Night of Aventure, Gildersleeve's Ghost, Girl Rush, The Falcon in Hollywod. 1945: First Yank into Hollywood. 1946: San Quentin, Dick Tracy vs. Cueball. 1948: The Black Arrow, If You Knew Susie, Walk a Crooked Mile. 1949: The Doolins of Oklahoma, Mr. Soft Touch. 1950: The Nevadan, The Fortunes of Captain Blood, Rogues of Sherwood Forest, *Kiss Tomorrow Goodbye,* Between Midnight and Dawn, The Great Missouri Raid. 1951: *Only the Valiant,* I Was a Communist for the FBI, *Come Fill the Cup.* 1952: Mara Maru, The Iron Mistress. 1953: She's Back on Broadway, The Charge at Feather River, So This is Love. 1954: *Them, Young at Heart.* 1955: The McConnell Story, Sincerely Yours. 1957: Santiago, The Big Land, Bombers B-52. 1958: Fort Dobbs, The Fiend Who Walked the West. 1959: Up Periscope, Yellowstone Kelly. 1961: Gold of the Seven Saints, *The Sins of Rachel Cade,* Claudelle Inglish. 1963: Call Me Bwana. 1964: Robin and the 7 Hoods, Rio Conchos. 1965: *Sylvia, Harlow.* 1966: Stagecoach, Way... Way Out. 1967: *Tony Rome.* 1968: The Detective, The Lady in Cement.

Si no fuera por *Kiss Tomorrow Good-bye, Only the Valiant, Come Fill the Cup, Them, Young at Heart* y *Tony Rome,* Gordon Douglas podría ser descartado como técnico eficaz pero carente de estilo personal. Sin embargo, un director que ha sobrevivido a Liberace *(Sincerely Yours),* merece toda nuestra compasión, particularmente por no haberse desentendido de su trabajo a pesar de las más graves provocaciones.

Philip Dunne (1908-)

PELÍCULAS: 1955: *Prince of Players,* The View From Pompey's Head. 1956: *Hilda Crane,* Three Brave Men. 1958: Ten North Frederick, In Love and War. 1959: Blue Denim. 1961: Wild in the Country. 1962: Lisa. 1966: Blindfold.

En la Fox, Philip Dunne fue un escritor prolífico y con éxito, que hizo guiones para John Ford *(How Green Was My Valley,* Joseph L. Mankiewicz *(The Ghost and Mrs. Muir),* Elia Kazan *(Pinky)* y Jacques Tourneur *(The Way of a Gaucho)* entre otros muchos. Debutó como director con *Prince of Players,* que fue un proyecto de una gran sensibilidad. Por desgracia, el público no quedó electrizado con Richard Burton como Edwin Booth. Quizá esperaba que el Antonio de Burton cruzara el Rubicón del estrellato, después de una cita en el Tíber. La actuación de Maggie MacNamara como contraparte de Burton fue tal vez una desventaja excesiva. El gusto delicado de Dunne destelló brevemente en las expresiones exquisitas de Jean Simmons en *Hilda Crane.* El resto es pesado y difícil.

Victor Fleming (1883-1949)

PELÍCULAS: 1920: When the Clouds Roll By, The Mollycoddle. 1921: Mamma's Affair. 1922: Woman's Place, Red Hot Romance, Lane That Had No Turning, Anna Ascends. 1923: Dark Secrets, Law of the Lawless, To the Last Man, Call of the Canyon. 1924: Empty Hands, The Code of the Sea. 1925 A Son of His Father, Adventure, The Devil's Cargo, Lord Jim. 1926: Blind Goddess, Mantrap. 1927: Rough Riders, *Way of All Flesh,* Hula. 1928: Abie's Irish Rose, The Awakening. 1929: Wolf Song, *The Virginian.* 1930: Common Clay, Renegades. 1931: Around the World in 80 Minutes. 1932: The Wet Parade, *Red Dust.* 1933: White Sister, *Bombshell.* 1934: *Treasure Island.* 1935: *Reckless,* The Farmer Takes a Wife. 1937: *Captains Courageous.* 1938: Test Pilot. 1939: *The Wizard of Oz, Gone with the Wind.* 1941: Dr. Jekyll and Mr. Hyde. 1942: Tortilla Flat. 1943: *A Guy Named Joe.* 1945: Adventure. 1948: Joan of Arc.

La obra de Fleming tiene un poco del doctor Jekyll y de Mr. Hyde. En el mismo año, Jekyll produjo la "ronca" y entretenida *Bombshell,* en tanto que Hyde presentaba

la pesada *White Sister*. Quizá sea simplemente la ley del accidente lo que explique la superioridad de *Treasure Island, Captains Courageous* y *A Guy Named Joe* sobre *The Virginian, Test Pilot* y *Tortilla Flat*. Las películas de Fleming que la gente recuerda con más ganas, *Gone with the Wind* y *The Wizard of Oz* parecen ajenas a su carrera y sus esfuerzos tan encomiables en *Reo Dust* y *Reckless* fueron rehechos magníficamente por Ford *(Mogambo)* y Sirk *(Written on the Wind)*, que ganaron mucho en el proceso. Sus últimas películas, *Adventure* y *Joan of Arc* fueron fallas desastrosas, aunque con más mérito de lo que podría indicar su fama. Este misterioso personaje quizá exprese más sobre las contradicciones de Hollywood que lo que expresaron la mayoría de sus colegas. Empero, aparte de Cukor, fue el único director de la Metro que arrancó rugidos al león. *Gone with the Wind* es una notable excepción al concepto de la dirección de autor. A Fleming se le encargó el trabajo porque a Clark Gable le molestaba el cuidado que George Cukor tomaba en las actuaciones de las damas del reparto. Algunas de las escenas de Cukor quedaron en el filme. También puede argüirse que David O. Selznick, Ben Hecht y William Cameron Menzies influyeron decisivamente en la forma final de la película. El que el filme haya sido un éxito como diversión se debe en buena medida a la actuación inesperada de Vivien Leigh como Scarlett O'Hara. Y el que fallara como expresión personal de arte se debió a las constantes intromisiones en un proyecto que era siempre demasiado grande para ser controlado por un solo director.

Jack Garfein (1930-)

PELÍCULAS: 1957: The Young One. 1961: Something Wild.

Garfein, uno de los últimos imitadores de menor importancia de Kazan, atrajo cierta atención con su primera película y luego con su segunda disipó cualquier incipiente esperanza. Su estilo es apenas algo más que histeria inventada. Hasta que la ira sea considerada sustituto adecuado del talento, la situación de Garfein seguirá siendo dudosa.

Stuart Heisler (1894-)

PELÍCULAS: 1940: *The Biscuit Eater*. 1941: The Monster and the Girl, Among the Living. 1942: The Remarkable Andrew, *The Glass Key*. 1945: Along Came Jones. 1946: Blue Skies. 1947: *Smash-Up, The Story of a Woman*. 1949: *Tulsa*, Tokyo Joe. 1950: Chain Lightning, *Storm Warning*. 1951: Journey Into Light. 1952: *Island of Desire*. 1953: *The Star*. 1954: Beachhead, This Is My Love. 1955: I Died a Thousand Times. 1956: The Lone Ranger, The Burning Hills. 1962: Hitler.

A la carrera de este director le falta coherencia general o control, al grado de que algunas de sus películas parecen más desaforadas de lo que en realidad son; empero tiene momentos de percepción y encanto diseminados como cuentas sueltas sobre un piso cubierto de aserrín. Los historiadores fílmicos tradicionales destacarán *The Biscuit Eater* y *The Glass Key*, de su primer periodo con la Paramount, aunque dirigiendo la madurez sexual de Ginger Rogers en *Storm Warning*, de Linda Darnell en *Island of Desire*, de Susan Hayward en *Tulsa* y de Bette Davis en *The Star*, parece más interesante y proyecta luz a través de los años, y no en tonterías como *The Lone Ranger* y *Hitler*.

Stanley Kramer (1913-)

PELÍCULAS: 1955: Not As a Stranger. 1957: The Pride and the Passion. 1958: *The Defiant Ones*. 1959: On the Beach. 1960: Inherit the Wind. 1961: Judment at Nuremberg. 1963: It's a Mad, Mad, Mad, Mad World. 1965: Ship of Fools. 1967: Guess Who's Coming to Dinner? 1969: The Secret of Santa Vittoria.

De no haber existido un Stanley Kramer, hubiera sido necesario inventarlo como el ejemplo más extremo de cine de tesis o mensaje. Por desgracia, ha sido un blanco tan fácil y complaciente por tanto tiempo, que su propia ineptitud ha quedado formando parte de la tradición. Nunca será considerado entre los naturales, pero el tiempo ha demostrado que no es falso.

Joshua Logan (1908-)

PELÍCULAS: 1938: I Met My Love Again (con Arthur Ripley). 1956: *Picnic, Bus Stop*. 1957: Sayonara. 1958: South Pacific. 1960: Tall Story. 1961: Fanny. 1964: Ensign Pulver. 1967: Camelot. 1969: Paint Your Wagon.

La esperanza de *Picnic*, hace mucho echada por la borda, al menos por lo que hace a Joshua Logan, puede ser atribuida a los principios coherentes de diseño escénico de

Jo Mielziner. Actualmente la principal función de Logan consiste en transportar al cine la falta de talento de Broadway. El atroz cuarteto de *Sayonara, South Pacific, Fanny* y *Camelot* confiere a la vulgaridad del director, dimensiones cósmicas. La última esperanza del cine es que Mr. Logan se encuentre más a sus anchas en Broadway y se quede ahí. Por desgracia, el más modesto telón, repulsivamente más iluminado no es sustituto adecuado para los filtros de la cámara y los babeantes acercamientos, y, ¿quién va a atreverse a oponerse a las inclinaciones de un director?

David Miller (1905-)

PELÍCULAS: 1941: *Billy the Kid.* 1942: Sunday Punch, Flying Tigers. 1949: Top o'the Morning, *Love Happy.* 1950: Our Very Own. 1951: Saturday's Hero. 1952: *Sudden Fear.* 1954: Twist of Fate. 1955: Diane. 1956: The Opposite Sex. 1957: *The Story of Esther Costello.* 1959: Happy Anniversary. 1960: *Midnight Lace.* 1961: Back Street. 1962: *Lonely Are the Brave.* 1963: Captain Newman, M. D. 1968: Hammerhead.

Cómo se inició el culto a David Miller es uno de los misterios impenetrables de la crítica subterránea. El *Billy the Kid* de Miller fue ciertamente superior al de Vidor, aunque sin tener grandes méritos propios. *Flying Tigers* demostró que no se puede plagiar *Only Angels Have Wings* e igualar al maestro; *Love Happy* dejó ver que los hermanos Marx siempre necesitaron de Leo McCarey y de un buen guión; *The Opposite Sex* que George Cukor fue inimitable y *Back Street,* que Douglas Sirk fue punto menos que irremplazable. Después de quitar las películas de calca, es muy poco lo que queda. *Sudden Fear* y *Mignight Lace* son filmes de terror basados en muchachas en apuros, más irritantes que de suspenso. *The Story of Esther Costello* es notable sólo por el tratamiento de shock de Rossano Brazzi, y *Lonely Are the Brave* es de mencionarse sólo por la ambición de su productor y estrella, el estimable Kirk Douglas, que se dignó dar a los públicos conocedores norteamericanos una genuina película de arte, y que después los consideró indignos del privilegio. Pero sigue en pie la pregunta básica: ¿Quién es David Miller?

Jean Negulesco (1900-)

PELÍCULAS: 1941: Singapore Woman. 1944: *The Mask of Dimitrios,* The Conspirators. 1946: *Three Strangers,*

Nobody Lives Forever. 1947: *Humoresque, Deep Valley.* 1948: *Road House. Johnny Belinda.* 1949: The Forbiden Street. 1950: Under My Skin, Three Came Home, The Mudlark. 1951: *Take Care of My Little Girl.* 1952: Phone Call From a Stranger, Lydia Bailey, Lure of the Wilderness, O. Henry's Full House. 1953: Titanic, How to Marry a Millionaire. 1954: Three Coins in the Fountain, Woman's World. 1955: Daddy Long Legs, The Rains of Ranchipur. 1957: Boy on a Dolphin. 1958: The Gift of Love, A Certain Smile. 1959: Count Your Blessings, The Best of Everything. 1962: Jessica. 1964: The Pleasure Seekers.

La carrera de Jean Negulesco puede ser dividida en dos periodos a los que llamaríamos A.C. y D.C. o sea Antes del Cinemascope y Después del Cinemascope. *The Mask of Dimitrios, Three Strangers, Humoresque, Deep Valley, Road House, Johnny Belinda* y *Take Care of My Little Girl* son todos de Antes del Cinemascope y todos hechos con competencia y hasta memorables. Todo lo posterior al Cinemascope no vale nada. Negulesco es el ejemplo más dramático en la dirección de los años cincuentas.

Joseph M. Newman (1909-)

PELÍCULAS: 1942: Northwest Rangers. 1945: Diary of a Sergeant. 1948: *Jungle Patrol.* 1949: The Great Dan Patch, Abandoned. 1950: *711 Ocean Drive.* 1951: Lucky Nick Cain, The Guy Who Came Back, Love Nest, Smoke Jumpers. 1952: Red Skies of Montana, *The Outcasts of Poker Flat,* Pony Soldier. 1953: Dangerous Crossing. 1954: *The Human Jungle.* 1955: This Island Earth, Kiss of Fire. 1956: Flight to Hong Kong. 1957: Death in Small Doses. 1958: Fort Massacre. 1959: The Gunfight at Dodge City, The Big Circus, Tarzan, The Ape Man. 1961: *King of Roaring Twenties. The Story of Arnold Rothstein,* A Thunder of Drums, The George Raft Story, Twenty Plus Two.

Newman atosiga la conciencia crítica como un director de acción con un toque suave y un vestigio de sutileza; la vacilante inteligencia de Edmond O'Brien en *711 Ocean Drive,* de Dale Robertson en *Outcasts of Poker Flat,* de Gary Merrill en *The Human Jungle* y de David Janssen en *King of the Roaring Twenties* persiste en la mente, aun mucho después de que sus intrigas simplonas se han olvidado; lo más memorable de todo es la delicada actua-

ción de Mickey Rooney y de Jack Carson en *King of the Roaring Twenties.*

Elliott Nugent (1901-)

PELÍCULAS: 1929: Wise Girls. 1932: *The Mouthpiece, Life Begins.* 1933: Whistling in the Dark, *Three-Cornered Moon,* If I Were Free. 1934: Two Alone, Strictly Dynamite, She Loves Me Not. 1935: Love in Bloom, Enter Madame, College Scandal, Splendour. 1936: And so They Were Married, Wives Never Know. 1938: It's All Yours, Professor Beware, Give Me a Sailor. 1939: Never Say Die, *The Cat and the Canary.* 1941: Nothing But the Truth. 1942: The Male Animal. 1943: The Crystal Ball. 1944: *Up in Arms.* 1947: My Favorite Brunette, Welcome Stranger. 1948: My Girl Tisa. 1949: *The Great Gatsby,* Mr. Belvedere Goes to College. 1950: The Skipper Surprised His Wife. 1951: My Brother the Outlaw. 1952: Just For You.

Nugent ha dejado un recuerdo tan grato con su actuación teatral en *The Male Animal* y *The Voice of the Turtle,* que es razonable colegir que su personalidad como actor puede ser correlacionada con algunos de los toques más sutiles de la dirección de *The Mouthpiece, Three-Cornered Moon* y *The Cat and the Canary.* Es también razonable suponer que su corazón siguió estando en el teatro y que por tanto su situación en el cine es comprensiblemente secundaria.

Arch Oboler (1909-)

PELÍCULAS: 1945: Bewitched. 1946: The Arnelo Affair. 1950: *Five.* 1952: Bwana Devil. 1953: The Twonky. 1961: One Plus One.

Arch Oboler salió de los tubos de radio para Hollywood, pero nunca mostró la aptitud visual de Orson Welles. Su nombre aún persiste y resalta la serie de radio "Lights Out", que con tanto gusto oí en mi niñez. Por eso lo incluyo sólo como un recuerdo de la desvanecida esencia de la radio en la industria fílmica.

Richard Quine (1920-)

PELÍCULAS: 1951: On the Sunny Side of the Street, Purple Heart Diary. 1952: Sound Off, Rainbow 'Round My Shoulder. 1953: All Ashore, Siren of Bagdad, Cruisin' Down the River. 1954: *Drive a Crooked Road, Pushover,* So This Is Paris. 1955: *My Sister Eileen.* 1956: *Solid Gold Cadillac.* 1957: *Full of Life,* Operation Madball. 1958: Bell, Book and Candle. 1959: It Happened to Jane. 1960: *Strangers When We Meet,* The World of Suzie Wong. 1962: The Notorious Landlady. 1964: Paris When It Sizles, Sex and the Single Girl. 1965: How to Murder Your Wife, *Synanon.* 1967: Oh Dad, Poor Dad, Mamma's Hung You in the Closet and I'm Feelin' So Sad; *Hotel.* 1969: A Talent for Loving.

Los primeros filmes Columbia de Richard Quine poseían un encanto discreto que hasta 1957, con *Operation Madball,* pareció prometedor. La promesa nunca se llegó a realizar. A lo más, Quine ha sido un imitador inofensivo de directores mejores. *Pushover* es una mala imitación de *Double Indemnity. Solid Gold Cadillac* y *Full of Life* son pálidas copias de *It Should Happen to You* y *The Marrying Kind,* de Cukor. Su técnica para la comedia en *The Notorious Landlady, How to Murder Your Wife* y *Sex and the Single Girl* era ya claramente ineficaz aun antes del desastre final de *Oh Dad, Poor Dad, Mamma's Hung You in the Closet and I'm Feelin' So Sad.* Quine parece estar más en su medio en la seriedad apagada de *Synanon, Hotel* y *Strangers When We Meet.*

Leslie Stevens (1924-)

PELÍCULAS: 1960: Private Property. 1962: Hero's Island.

Con *Private Property,* película que parece más ambiciosa de lo que es, Leslie Stevens logró cierta fama y notoriedad. A Ted McCord se le pagó para fotografiar a la gente a través de botellas de brandy, con tan afectado dilettantismo que McCord debió haberse rehusado aunque no lo hiciera Steven. Todo lo que queda de *Private Property* en la mente, es la inclinación de Stevens por el fetichismo y la estúpida belleza rubia de la desaparecida Kate Manx, esposa de Stevens, y ostentosa galatea. *Hero's Island* es mejor dejarla para los historiadores esotéricos de la industria fílmica.

Edward Sutherland (1895-)

PELÍCULAS: 1925: Wild, Wild Susan; Coming Through, A Regular Fellow. 1926: It's the Old Army Game, Behind the Front, We're in the Navy Now. 1927: Love's Greatest Mistake, Fireman, Save My Child, Figures Don't Lie. 1928:

Tillie's Punctured Romance, Baby Cyclone, Number Please. 1929: *Close Harmony, Dance of Life*, Fast Company, The Saturday Night Kid, Pointed Heels. 1930: Burning Up, Paramount on Parade, *Social Lion*, Sap from Syracuse. 1931: Gang Buster, June Moon, Up Pops the Devil, Palm Days. 1932: Sky Devils, Mr. Robinson Crusoe, Secrets of the French Police. 1933: Murders in the Zoo, International House, Too Much Harmony. 1935: *Mississippi*, Diamond Jim. 1936: *Poppy*. 1937: Champagne Waltz, Every Day's a Holiday. 1939: The Flying Deuces. 1940: The Boys from Syracuse, Beyond Tomorrow, One Night in the Tropics. 1941: The Invisible Woman, Nine Lives Are Not Enough, Steel Against the Sky. 1942: Sing Your Worries Away, Army Surgeon, The Navy Comes Through. 1943: Dixie. 1944: Follow the Boys, Secret Command. 1945: Having Wonderful Crime. 1946: Abie's Irish Rose.

La carrera de Sutherland pareció completamente anacrónica a través de los treintas y cuarentas, pero *Abie's Irish Rose* terminó con las dudas: se produjo un derrumbe y no un debilitamiento. Así y todo, Sutherland tiene interés como figura activa de transición al sonido. Para reconsiderar su carrera se necesita tener inclinación por las comedias musicales de la Paramount de esa época.

Burt Topper

PELÍCULAS: 1958: Hell Squad, War Hero. 1959: Tank Commandos, Diary of a High School Bride. 1964: War Is Hell, The Strangler.

Cahiers du Cinema vino a descubrir a Burt Toper como uno de los pequeños contrasentidos de la sabiduría fílmica norteamericana al nivel de Midi-Minuit. El contrasentido pierde fuerza en esta época en que las películas norteamericanas son uniformemente vilipendiadas en las páginas de *Cahiers* y en cambio se cantan las glorias de Nuevo Cine Albanés.

W. S. Van Dyke (1899-)

PELÍCULAS: 1918: Men of the Desert, Gift O'Gab. 1919: Lady of the Dugout. 1922: According to Hoyle, Boss of Camp No. 4, Forget Me Not. 1923: Little Girl Next Door, Miracle Workers, Loving Lies, You Are in Danger. 1924: Half-a-Dollar Bill. 1925: The Beautiful Sinner, Gold Heels, Hearts and Spurs, The Trail Rider, The Ranger

of the Big Pines, The Timber Wolf, The Desert's Price. 1926: The Gentle Cyclone, War Paint. 1927: Winners of the Wilderness, California, Heart of the Yukon, Eyes of the Totem, Foreign Devils, Spoilers of the West. 1928: Wyoming, Under Black Eagle, *White Shadows of the South Seas*. 1929: The Pagan. 1931: *Trader Horn*, Never the Twain Shall Meet, Guilty Hands, Cuban Love Song. 1932: *Tarzan, The Ape Man*, Night World. 1933: Penthouse, *Eskimo, Prizefighter and the Lady*. 1934: Laughing Boy, Manhattan Melodrama, *The Thin Man*, Hide-Out. 1935: Forsaking All Other, Naughty Marietta, I Live My Life. 1936: Rose Marie, San Francisco, His Brother's Wife, The Devil Is a Sissy, Love on the Run, *After the Thin Man*. 1937: Personal Property, They Gave Him a Gun, Rosalie. 1938: *Marie Antoinette, Sweethearts*. 1939: Stand Up and Fight, It's a Wonderful World, Andy Hardy Gets Spring Fever, Another Thin Man. 1940: I Take this Woman, I Love You Again, Bitter Sweet. 1941: Rage in Heaven, The Feminine Touch, Shadow of the Thin Man, Dr. Kildare's Victory. 1942: I Married an Angel, Cairo, Journey for Margaret.

Woody Van Dyke hizo más buenas películas de lo que su fama de descuido y prisa indicaría. Es precisamente quizá el descuido y la prisa lo que da su garboso encanto a *Trader Horn, Tarzan, The Ape Man, Prizefighter and the Lady, The Thin Man, After the Thin Man* e incluso a la muy calumniada *Marie Antoinette*.

Don Weis (1922-)

PELÍCULAS: 1951: It's a Big Country (con Richard Thorpe, John Sturges, Charles Vidor, Clarence Brown, Don Hartman, William Wellman), Bannerline. 1952: Just This Once, You For Me. 1953: *I Love Melvin*, Remains to Be Seen, A Slight Case of Larceny, *The Affairs of Dobie Gillis*, Half a Hero. 1954: *The Adventures of Hajji Baba*. 1956: Ride the High Iron. 1959: *The Gene Krupa Story*. 1963: *Critic's Choice*. 1964: Looking for Love, Pajama Party. 1965: Billie. 1966: Ghost in the Invisible Bikini.

Los admiradores de Don Weis en Inglaterra y Francia no son en general, frívolos, aunque eso todavía está por verse. Más allá del gracioso disparate de *The Affairs of Dobbie Gillis* y *The Adventures of Hajji Baba* es difícil percibir una pauta estilística o temática en una carrera que más bien ha estado a sueldo que abierta a la convic-

ción. A Weis lo que más le falta es una obra maestra para los norteamericanos, tan inclinados a lo objetivo.

Terence Young (1915-)

PELÍCULAS: 1949: One Night with You, *Corridor of Mirrors,* Woman Hater. 1951: They Were Not Divided. 1952: The Valley of the Eagles. 1953: The Frightened Bride. 1954: The Paratrooper (Red Beret). 1955: That Lady. 1956: Safari, Storm Over the Nile. 1957: Zarak, Action of the Tiger. 1958: Tank Force. 1962: Black Tights. 1963: *Dr. No.* 1964: *From Russia With Love.* 1965: The Amorous Adventures of Moll Flanders, *Thunderball.* 1966: The Dirty Game, The Poppy is also a Flower. 1967: *Wait Until Dark.* 1968: Mayerling.

A Terence Young se debe lo mejor de los Bond, *Wait Until Dark* y *Corridor of Mirrors,* filme curiosamente memorable, recargado y no original. Se mueve bien con el dulce lirismo de la muerte, aunque su carrera, en lo general, no tiene notas características. Sin embargo, parece haberse hallado a sí mismo, al menos desde el punto de vista comercial.

Indice alfabético de directores

Aldrich, Robert 82
Anderson, Lindsay 194
Anderson, Michael 238
Antonioni, Michelangelo 140
Axelrod, George 194
Benedek, Laslo 238
Berkeley, Busby 164
Boetticher, Budd 120
Boorman, John 195
Borzage, Frank 83
Brahm, John 238
Brando, Marlon 195
Brook, Peter 196
Brooks, Richard 180
Brown, Clarence 214
Browning, Tod 214
Buñuel, Luis 140
Capra, Frank 84
Cassavetes, John 196
Cava, Gregory La 92
Clair, René 142
Clavell, James 197
Clayton, Jack 180
Clément, René 143
Clurman, Harold 197
Conway, Jack 239
Corman, Roger 198
Cornfield, Hubert 240
Cornelius, Henry 165
Cromwell, John 165
Cruze, James 215
Cukor, George 86
Curtiz, Michael 166
Chaplin, Charles 40
D'Arrast, Harry 168

Dassin, Jules 181
Daves, Delmer 168
Davis, Desmond 198
Del Ruth, Roy 241
Dieterle, William 240
Donen, Stanley 121
Donner, Clive 123
Douglas, Gordon 242
Dunne, Philip 243
Dwan, Allan 123
Edwards, Blake 89
Eisenstein, Sergei 143
Fejos, Paul 216
Fields, W. C. 224
Flaherty, Robert 42
Fleischer, Richard 181
Fleming, Victor 243
Flicker, Theodore J. 198
Forbes, Bryan 182
Ford Coppola, Francis 197
Ford, John 43
Frankenheimer, John 182
Franklin, Sidney 217
Fuller, Samuel 91
Furie, Sidney J. 183
Garfein, Jack 244
Garnett, Tay 125
Girard, Bernard 199
Gist, Robert 199
Goulding, Edmund 168
Griffith, D. W. 49
Harrington, Curtis 199
Hart, Harvey 200
Haskin, Byron 169
Hathaway, Henry 170
Hawks, Howard 53
Hecht, Ben y MacArthur, Charles. 200
Heisler, Stuart 244
Hitchcock, Alfred 56
Holt, Seth 126
Howard, William K. 217
Hughes, Howard 200

Huston, John 150
Ingram, Rex 218
Jewison, Norman 184
Kanin, Garson 171
Karlson, Phil 126
Kazan, Elia 152
Keaton, Buster 61
Kelly, Gene 201
Kennedy, Burt 171
King, Henry 218
Korda, Alexander 172
Korda, Zoltan 173
Kramer, Stanley 245
Kubrick, Stanley 184
Kulik, Buzz 201
Lang, Fritz 63
Laughton, Charles 202
Lean, David 153
Leisen, Mitchell 173
Le Roy, Mervyn 174
Lerner, Irving 202
Lester, Richard 185
Lewin, Albert 186
Lewis, Jerry 225
Lewis, Joseph H. 127
Logan, Joshua 245
Losey, Joseph 93
Lubitsch, Ernst 65
Lumet, Sidney 186
Lupino, Ida 202
Lloyd, Harold 230
Mamoulian, Rouben 154
Mankiewicz, Joseph L. 154
Mann, Anthony 95
McCarey, Leo 96
Mackendrick, Alexander 128
Marx, Los Hermanos 232
Milestone, Lewis 155
Mille, Cecil B. de 88
Miller, David 246
Minnelli, Vincente 97
Montgomery, Robert 203

Mulligan, Robert 129
Murnau, F. W. 67
Negulesco, Jean 246
Newman, Joseph M. 247
Nyby, Christian 204
Nichols, Mike 203
Nugent, Elliott 248
Oboler, Arch 248
Ophuls, Max 69
Oswald, Gerd 130
Pabst, G. W. 144
Parrish, Robert 205
Peckinpah, Sam 205
Penn, Arthur 130
Perry, Frank 205
Polanski, Roman 145
Polonski, Abe 206
Preminger, Otto 99
Quine, Richard 248
Ray, Nicholas 103
Redd, Carol 156
Reisz, Karel 187
Renoir, Jean 72
Richardson, Tony 188
Rosenberg, Stuart 206
Rossellini, Robert 145
Rossen, Robert 188
St. Clair, Malcolm 220
Schaffner, Franklin 175
Schlesinger, John 189
Seastrom, Victor 220
Sherman, Lowell 131
Sidney, George 176
Siegel, Donald 131
Silverstein, Elliott 207
Singer, Alexander 207
Siodmak, Robert 132
Smight, Jack 208
Sirk, Douglas 105
Stahl, John M. 133
Sternberg, Josef von 74
Stevens, George 106

Stevens, Leslie 249
Stone, Andrew L. 176
Stroheim, Erich von 108
Sturges, John 190
Sturges, Preston 109
Sutherland, Edward 249
Tashlin, Frank 135
Tewksbury, Peter 208
Topper, Burt 250
Toth, André de 121
Tourneur, Jacques 136
Tourneur, Maurice 221
Truffaut, François 146
Ulmer, Edgar G. 137
Van Dyke, W. S. 250
Vidor, King, ... 113
Visconti, Luchino 146
Walsh, Raoul 115
Walters, Charles 177
Watkins, Peter 209
Wayne, John 209
Webb, Jack 209
Weis, Don 251
Welles, Orson 77
Wellman, William 157
Wendkos, Paul 210
West, Mae 232
West, Roland 138
Whale, James 177
Wilde, Cornell 210
Wilder, Billy 159
Winner, Michael 211
Wise, Robert 191
Wyler, William 160
Yorkin, Bud 211
Young, Terence 252
Zinnemann, Fred 161

Cronología directorial 1915-1967

La cronología directorial entre 1915 y 1928 no pretende ser una valoración crítica autorizada. Esta cronología se compone a) de clásicos autenticados y b) de las películas de aquellos directores cuya obra en la era silenciosa es de algún interés. Hay todavía demasiadas lagunas en la era silenciosa y no se puede emitir un juicio crítico definitivo sobre ella. A la inversa, la cronología directorial entre 1929 y 1967 es una valoración crítica fundada.

1915

D. W. GRIFFITH: *The Birth of a Nation.*

CHARLES CHAPLIN: His New Job, A Night Out, The Champion, In the Park, The Jitney Elopement, By the Sea, The Tramp, Work, A Woman, The Bank, Shanghaied, A Night at the Show.

CECIL B. DE MILLE: *The Cheat,* The Girl of the Golden WEST, The Warrens of Virginia, The Unafraid, Che Captive, Wild Goose Chase, The Arab, Chimmie Fadden, Kindling, Maria Rosa, Carmen, Temptation, Chimmie Fadden Out West.

ALLAN DWAN: A Girl of Yesterday, Jordan Is a Hard Road, The Pretty Sister of Jose, The Dancing Girl, David Harum.

RAOUL WALSH: The Regeneration, Carmen.

1916

D. W. GRIFFITH: *Intolerance.*

CHARLES CHAPLIN: *The Rink, One A.M., The Pawnshop,* Carmen, Police, The Floorwalker, The Fireman, The Vagabond, The Count, Behind the Screen.

ALLAN DWAN: Manhattan Madness, The Half-Breed, The Good Bad Man, An Innocent Magdalene, Betty of Greystone, The Habit of Happiness.

CECIL B. DE MILLE: The Golden Chance, The Trail of the Lonesome Pine, The Heart of Nora Flynn, The Dream Girl.

RAOUL WALSH: Honor System, Blue Blood and Red, The Serpent.

1917

CHARLES CHAPLIN: *Easy Street, The Immigrant, The Cure, The Adventurer.*

ALLAN DWAN: Panthea, The Fighting Odds, His Excellency, The Governor.

CECIL B. DE MILLE: Joan the Woman, A Romance of the Redwoods, The Little American, The Woman God Forgot, The Devil Stone.

RAOUL WALSH: Betrayed, The Conqueror, The Pride of New York, The Innocent Sinner, Silent Lie.

JOHN FORD: Straight Shooting, The Secret Man, A Marked Man, Bucking Broadway.

MAURICE TOURNEUR: The Pride of the Clan.

1918

D. W. GRIFFITH: *Hearts of the World,* The Great Love, The Greatest Thing in Life.

CHARLES CHAPLIN: *Shoulder Arms, A Dog's Life,* The Bond.

ALLAN DWAN: A Modern Musketeer, Mister Fix-It, Bound in Morocco, He Comes Up Smiling.

CECIL B. DE MILLE: The Squaw Man, Old Wives for New, We Can't Have Everything, Till I Come Back to You, The Whispering Chorus.

ERICH VON STROHEIM: Blind Husbands.

KING VIDOR: The Turn in the Road.

FRANK BORZAGE: Flying Colors, Until They Get Me, The Gun Woman, Shoes That Danced, Innocent's Progress, Society for Sale, An Honest Man, The Ghost Flower, The Curse of Iku, Who Is to Blame.

JOHN FORD: Panhom Riders, Wild Women, Thieves' Gold, The Scarlet Drop, Hell Bent, Delirium, A Woman's Fool, Three Mounted Men.

RAOUL WALSH: Woman and the Law, This Is the Life, The Prussian Cur, On the Jump, Every Mother's Son, I'll Say So.

JOHN STAHL: Wives of Men.

1919

D. W. GRIFFITH: *True Heart Susie, Broken Blossoms,* The Girl Who Stayed at Home, A Romance of Happy Valley, Scarlet Days, The Greatest Question, The Fall of Babylon, The Mother and the Law.

CHARLES CHAPLIN: *Sunnyside,* A Day's Pleasure.

KING VIDOR: *The Jack Knife Man,* Better Times, The Other Half, Poor Relations.

ERICH VON STROHEIM: The Devil's Passkey.

ALLAN DWAN: Cheating Cheaters, Soldiers of Fortune, Sahara, The Dark Star, Getting Mary Married.

RAOUL WALSH: Evangeline, Should a Husband Forgive?

CECIL B. DE MILLE: Don't Charge Your Husband, For Better for Worse, Male and Female.

JOHN FORD: Ropped, A Fight for Love, The Fighting Brothers, Bare Fists, The Gun Packers, Riders of Vengeance, The Last Outlaw, The Outcasts of Poker Flat, Ace of the Saddle, Rider of the Law, A Gun Fightin' Gentleman, Marked Men.

FRANK BORZAGE: Toton, Prudence of Broadway, Whom the Gods Destroy.

JOHN STAHL: Her Code of Honor, Suspicion, Woman Under *Oath.*

1920

MAURICE TOURNEUR: *The Last of the Mohicans.*

D. W. GRIFFITH: *Way Down East,* The Love Flower, The Idol Dancer.

FRANK BORZAGE: Humoresque.

ALLAN DWAN: Luck of the Irish, A Splendid Hazard, The Forbidden Thing.

KING VIDOR: The Family Honour.

JOHN FORD: The Prince of Avenue A, The Girl in Number 29, Hitchin Posts, Just Pals.

RAOUL WALSH: From Now On, The Deep Purple, The Strongest.

CECIL B. DE MILLE: Why Change Your Wife, Something to Think About.

JOHN STAHL: Women Men Forget, Woman in His House.

1921

CHARLES CHAPLIN: *The Kid, The Idle Class.*

D. W. GRIFFITH: *Dream Street.*

KING VIDOR: The Sky Pilot, Love Never Dies, Conquering the Women; Woman, Wake Up.

REX INGRAM: The Four Horsemen of the Apocalypse.

FRANK BORZAGE: The Duke of Chimney Butte.

ALLAN DWAN: The Perfect Crime, A Broken Doll, In the Heart of a Fool, The Scoffer.

MAURICE TOURNEUR: The Foolish Matrons.

CECIL B. DE MILLE: The Affairs of Anatol, Forbidden Fruit.

RAOUL WALSH: The Oath, Serenade.

JOHN FORD: The Big Punch, The Freeze-Out, The Wallop, Desperate Trails, Actions, Sure Fire, Jackie.

LEO MC CAREY: Society Secret.
JOHN STAHL: The Child Thou Gavest Me, Sowing the Wind.

1922

ROBERT FLAHERTY: *Nanook of the North.*
CHARLES CHAPLIN: *The Pilgrim, Pay Day.*
D. W. GRIFFITH: *Orphans of the Storm,* One Exciting Night.
ERICH VON STROHEIM: *Foolish Wives,* Merry-Go-Round.
FRED NEWMEYER: *Grandma's Boy* (Harold Lloyd).
REX INGRAM: Prisoner of Zenda.
ALLAN DWAN: Robin Hood, The Sin of Martha Queed, Superstition.
KING VIDOR: Peg O' My Heart, Alice Adams, The Real Adventure, Dusk to Dawn.
FRANK BORZAGE: Get-Rich-Quick Wallingford, Back Pay, Silent Shelby, Billy Jim, The Good Provider, Valley of Silent Men, The Pride of Palomar.
JOHN FORD: Little Miss Smiles, Silver Wings, The Village Blacksmith.
RAOUL WALSH: Kindred of the Dust.
CECIL B. DE MILLE: Fool's Paradise, Saturday Night, Manslaughter.
JOHN STAHL: The Song of Life, One Clear Call, Suspicious Wives.

1923

CHARLES CHAPLIN: *A Woman of Paris.*
BUSTER KEATON: *The Three Ages, Our Hospitality.*
D. W. GRIFFITH: *The White Rose.*
JAMES CRUZE: *Hollywood,* Covered Wagon, Ruggles of Red Gap.
ERNST LUBITSCH: Rosita.
KING VIDOR: Wild Oranges, Three Wise Fools, The Woman of Bronze, Happiness.
FRED NEWMEYER and SAM TAYLOR: Safety Last (Harold Lloyd).
REX INGRAM: Scaramouche.
FRANK BORZAGE: Nth Commandment, Children of Dust, Song of Love.
JOHN FORD: Cameo Kirby, Three Jumps Ahead, The Face on the Bar-room Floor.
ALLAN DWAN: Zaza, Glimpses of the Moon, Lawful Larceny, Big Brother.
CECIL B. DE MILLE: Adam's Rib, The Ten Commandments.

RAOUL WALSH: Lost and Found on a South Sea Island.
JOHN STAHL: The Wanters, The Dangerous Age.

1924

ERNST LUBITSCH: *The Marriage Circle, Forbidden Paradise,* Three Women.
BUSTER KEATON: *Sherlock Junior, The Navigator.*
JOHN FORD: The Iron Horse, Hoodman Blind, North of Hudson Bay, Hearts of Oak.
D. W. GRIFFITH: America.
RAOUL WALSH: The Thief of Bagdad.
KING VIDOR: Wine of Youth, His Hour, Wife of the Centaur.
FRED NEWMEYER and SAM TAYLOR: Girl Shy (Harold Lloyd), Hot Water (Lloyd).
VICTOR SEASTROM: He Who Gets Slapped.
ALLAN DWAN: Her Love Story, Manhandled, A Society Scandal, The Wages of Virtue, Argentine Love.
FRANK BORZAGE: Secrets, The Age of Desire.
CECIL B. DE MILLE: Triumph, Feet of Clay.
JOHN STAHL: Husbands and Lovers, Why Men Leave Home.

1925

CHARLES CHAPLIN: *The Gold Rush.*
KING VIDOR: *The Big Parade,* La Boheme, Proud Flesh.
ERNST LUBITSCH: Lady Windermere's Fan, Kiss Me Again.
ERICH VON STROHEIM: Greed, The Merry Widow.
BUSTER KEATON: Go West, Seven Chances.
D. W. GRIFFITH: Sally of the Sawdust, Isn't Life Wonderful, The Royle Girl.
JOSEF VON STERNBERG: The Salvation Hunters.
FRED NEWMEYER and SAM TAYLOR: The Freshman (Harold Lloyd).
HERBERT BRENON: A Kiss for Cinderella, Peter Pan.
JAMES CRUZE: Beggar on Horseback.
HENRY KING: Stella Dallas, Romola.
VICTOR SEASTROM: The Tower of Lies.
SVEND GADE: Siege.
TOD BROWNING: The Unholy Three.
JOHN FORD: Lightnin', Kentucky Pride, The Fighting Heart, Thank You.
FRANK BORZAGE: The Lady, Daddy's Gone a'Hunting, Wages for Wives, The Circle, Lazybones.
RAOUL WALSH: East of Suez, The Spaniard.

ALLAN DWAN: Night Life in New York, Stage Struck, Coast of Folly.
CECIL B. DE MILLE: The Road to Yesterday, The Golden Bed.
JOHN STAHL: Fine Clothes.
ALFRED HITCHCOCK: The Pleasure Garden.

1926

BUSTER KEATON: *The General,* Battling Butler.
ERNST LUBITSCH: *So This is Paris.*
ROBERT FLAHERTY: Moana.
JOSEF VON STERNBERG: The Exquisite Sinner, The Sea Gull.
FRANK CAPRA: The Strong Man.
ALFRED HITCHCOCK: The Lodger, The Mountain Eagle.
RAOUL WALSH: What Price Glory?, The Wanderer, The Lucky Lady, The Lady of the Harem.
KING VIDOR: Bardelys the Magnificent.
MALCOLM ST. CLAIR: The Grand Duchess and the Waiter, A Woman of the World.
HERBERT BRENON: Beau Geste.
CLARENCE BROWN: Flesh and the Devil.
JOHN FORD: Three Bad Men, The Shamrock Handicap, The Blue Eagle.
HOWARD HAWKS: Fig Leaves, The Road to Glory.
FRANK BORZAGE: The First Year, Marriage License, Early to Wed, The Dixie Merchant.
D. W. GRIFFITH: The Sorrows of Satan.
ALLAN DWAN: Tin Gods, Summer Bachelors, Sea Horses, Padlocked.
CECIL B. DE MILLE: The Volga Boatmen.
JOHN STAHL: Memory Lane, The Gay Deceiver.
GREGORY LA CAVA: Woman Handled.

1927

JOSEF VON STERNBERG: *Underworld.*
F. W. MURNAU: *Sunrise.*
KING VIDOR: *The Crowd,* The Patsy.
FRANK BORZAGE: Seventh Heaven.
ERNST LUBITSCH: The Student Prince.
BUSTER KEATON: College.
FRANK CAPRA: Long Pants, For the Love of Mike.
ALFRED HITCHCOCK: The Ring, Easy Virtue, Downhill.
RAOUL WALSH: The Loves of Carmen, The Monkey Talks.
JOHN FORD: Upstream.

HOWARD HAWKS: Paid to Love, The Cradle Snatchers.
CECIL B. DE MILLE: The King of Kings.
VICTOR FLEMING: The Way of All Flesh.
GREGORY LA CAVA: Running Wild.
MAURITZ STILLER: Hotel Imperial.
HARRY D'ARRAST: The Gentleman from Paris.
PAUL LENI: The Cat and the Canary.
LEWIS MILESTONE: Two Arabian Knights.
ALLAN DWAN: The Music Master, Joy Girl; East Side, West Side.
JOHN STAHL: Lovers, In Old Kentucky.
HERBERT BRENON: Sorrel and Son.
ALEXANDER KORDA: The Private Life of Helen of Troy.

1928

CHARLES CHAPLIN: *The Circus.*
JOSEF VON STERNBERG: *The Last Command, Docks of New York,* The Dragnet.
BUSTER KEATON: Steamboat Bill Junior, The Cameraman.
HOWARD HAWKS: A Girl in Every Port, The Air Circus, Fazil.
ERICH VON STROHEIM: The Wedding March, Queen Kelly.
PAUL LENI: The Man Who Laughs.
ERNST LUBITSCH: The Patriot.
KING VIDOR: Show People.
FRANK BORZAGE: Street Angel.
VICTOR SEASTROM: The Wind, The Divine Woman.
F. W. MURNAU: The Four Devils.
VICTOR SCHERTZINGER: Forgotten Faces.
HARRY D'ARRAST: Dry Martini.
ANTHONY ASQUITH: Shooting Stars.
D. W. GRIFFITH: The Battle of the Sexes, Drums of Love.
ALFRED HITCHCOCK: The Farmer's Wife, The Manxman Champagne.
JOHN FORD: Four Sons, Mother Machree, Hangman's House, Napoleon's Barber, Riley the Cop.
RAOUL WALSH: Sadie Thompson, The Red Dance; Me, Gangster.
TAY GARNETT: The Spieler, Celebrity.
HERBERT BRENON: Laugh, Clown, Laugh.
LEWIS MILESTONE: The Racket.
ALLAN DWAN: French Dressing, Big Noise.
CECIL B. DE MILLE: The Godless Girl.

1929

KING VIDOR: Hallelujah!, Not So Dumb.
ERNST LUBITSCH: The Love Parade, Eternal Love.
JOSEF VON STERNBERG: Thunderbolt, The Case of Lena Smith.
ALFRED HITCHCOCK: Blackmail.
FRANK BORZAGE: The River, Lucky Star, They Had to See Paris.
ROLAND WEST: Alibi.
ROUBEN MAMOULIAN: Applause.
PAUL FEJOS: Lonesome.
JACQUES FEYDER: The Kiss.
JOSEPH STANLEY and ROBERT FLOREY: The Cocoanuts (The Marx Brothers).
D. W. GRIFFITH: Lady of the Pavements.
HOWARD HAWKS: Trent's Last Case.
JOHN FORD: Strong Boy, The Black Watch, Salute.
RAOUL WALSH: The Cockeyed World, In Old Arizona (con Irving Cummings).
CECIL B. DE MILLE: Dynamite.
ALLAN DWAN: The Iron Mask, Tide of Empire, Frozen Justice, The Far Call, South Sea Rose.
FRANK CAPRA: Flight, The Donovan Affair.
LEO MC CAREY: The Sophomore, Red Hot Rhythm.
PAUL LENI: The Last Warning.
TAY GARNETT: Flying Fools, Oh Yeah!
REX INGRAM: Three Passions.
DAVID BUTLER: Sunny Side Up.
HARRY BEAUMONT: The Broadway Melody.
VICTOR FLEMING: The Virginian.
ALFRED E. GREEN: Disraeli.
EDWARD SUTHERLAND: Close Harmony, Dance of Life, Fast Company, Saturday Nigh Kid, Pointed Hells.

1930

JOSEF VON STERNBERG: *Morocco, The Blue Angel.*
D. W. GRIFFITH: *Abraham Lincoln.*
HOWARD HAWKS: *The Dawn Patrol.*
JOHN FORD: Men Without Women, Up the River, Born Reckless.
F. W. MURNAU: City Girl (Our Daily Bread).
ALFRED HITCHCOCK: Murder, Juno and the Paycock.
ERNST LUBITSCH: Monte Carlo, Paramount on Parade (con Edmund Goulding, Rowland V. Lee, Victor Schertzinger, Dorothy Arzner, Otto Brower, Victor Herman, Edwin Knopf, Lothar Mendes, Edward Sutherland y Frank Tuttle).

GEORGE CUKOR: The Royal Family of Broadway (con Cyril Gardner), Grumpy (con Cyril Gardener).
LEWIS MILESTONE: All Quiet on the Western Front.
TAY GARNETT: Her Man, Officer O'Brien.
GEORGE HILL: The Big House, Min and Bill.
HOWARD HUGHES: Hell's Angels.
HARRY D'ARRAST: Raffles, Laughter.
CLARENCE BROWN: Anna Christie, Romance.
KING VIDOR: Billy the Kid.
FRANK BORZAGE: Song o'My Heart, Liliom.
RAOUL WALSH: The Big Trail.
CECIL B. DE MILLE: Madame Satan.
JOHN CROMWELL: Street of Chance.
JAMES WHALE: Journey's End.
VICTOR HEERMAN: Animal Crackers (The Marx Brothers).
FRAN CAPRA: Ladies of Leisure, Rain or Shine.
LEO MC CAREY: Let's Go Native, Wild Company, Part Time Wife.
JOHN STAHL: A Lady Surrenders.
MERVYN LEROY: Little Johnny Jones, Playing Around, Show Girl in Hollywood, Numbered Men, Broken Dishes, Top Speed, Little Caesar.
WILLIAM WYLER: Hell's Heroes.
HERBERT BRENON: The Case of Sargeant Grischa.
EDWARDS SUTHERLAND: Social Lion.
ROBERT MILTON: Outward Bound.

1931

CHARLES CHAPLIN: *City Lights.*
F. W. MURNAU: *Tabu* (con Robert Flaherty).
JOSEF VON STERNBERG: *An American Tragedy, Dishonored.*
KING VIDOR: Street Scene, The Champ.
HOWARD HAWKS: The Criminal Code.
D. W. GRIFFITH: The Struggle.
ERNST LUBITSCH: The Smiling Lieutenant.
FRANK BORZAGE: Bad Girl, Doctors' Wives, As Young as You Feel.
JOHN FORD: Arrowsmith, The Seas Beneath, The Brat.
GEORGE CUKOR: Tarnished Lady, Girls About Town.
LEWIS MILESTONE: The Front Page.
CECIL B. DE MILLE: The Squaw Man.
FRANK CAPRA: Dirigible, The Miracle Woman, Platinum Blonde.
ROLAND WEST: The Bat Whispers, Corsair.
ALFRED HITCHCOCK: The Skin Game.
LEO MC CAREY: Indiscreet.
JOHN STAHL: Seed, Strictly Dishonorable.
ROUBEN MAMOULIAN: City Streets.

ROWLAND BROWN: Quick Millions.
JAMES WHALE: Frankenstein, Waterloo Bridge.
WILLIAM WELLMAN: The Public Enemy, Other Men's Women, Star Witness, Night Nurse, Safe in Hell.
SIDNEY FRANKLIN: The Guardsman, Private Lives.
MERVYN LEROY: Five Star Final.
WILLIAM WYLER: A House Divided.
NORMAN TAUROG: Skippi.
NORMAN MC LEOD: Monkey Business (The Marx Brothers).
WESLE RUGGLES: Cimarron.
TOD BROWNING: Dracula.
WILLIAM DIETERLE: The Last Flight.

1932

HOWARD HAWKS: *Scarface,* The Crowd Roars, Tiger Shark.
JOSEF VON STERNBERG: *Shanghai Express,* Blonde Venus.
ERNST LUBITSCH: *Trouble in Paradise,* One Hour With You, The Man I Killed, If I Had a Million (con James Cruze, Norman Taurog, Stephen Roberts, Norman Z. McLeod, William Seiter y Bruce Humberstone).
FRANK BORZAGE: A Farewell to Arms, After Tomorrow, Young America.
GEORGE CUKOR: A Bill of Divorcement, What Price Hollywood, Rockabye.
JOHN FORD: Air Mail, Flesh.
ALFRED HITCHCOCK: East of Shanghai.
CECIL B. DE MILLE: The Sign of the Cross.
TAY GARNETT: One Way Passage.
JOHN STAHL: Back Street.
FRANK CAPRA: American Madness, Forbidden.
LEO MC CAREY: The Kid from Spain.
EDMUND GOULDING: Grand Hotel.
ROUBEN MAMOULIAN: Dr. Jekyll and Mr. Hyde, Love Me Tonight.
MERVYN LEROY: I am a Fugitive from a Chain Gang, High Pressure, Heart of New York, Two Seconds, Big City Blues, Three on a Match.
ALLAN DWAN: While Paris Sleeps.
ROWLAND BROWN: Hell's Highway.
W. S. VAN DYKE. Tarzan, The Ape Man.
EDWARD F. CLINE: Million Dollar Legs.
JAMES WHALE: The Invisible Man.
TOD BROWNING: Freaks.
RICHARD BOLESLAWSKY: Rasputin and the Empress.
GREGORY LA CAVA: The Half Naked Truth.
VICTOR FLEMING: Red Dust.
JAMES CRUZE: Washington Merry-Go-Round.
LEWIS MILESTONE: Rain.

LOWELL SHERMAN: The Greeks Had a Word for Them.
EDWARD L. CAHN: Law and Order.
ROY DEL RUTH: Blessed Event.
IRVING PICHEL: The Most Dangerous Game.
WILLIAM WELLMAN: The Hatchet Man.
KARL FREUND: The Mummy.
ELLIOTT NUGENT: The Mouthpiece, Life Begins.
CLARENCE BROWN: Emma.
GEORGE FITZMAURICE: As You Desire Me.

1933

ERNST LUBITSCH: *Design for Living.*
GEORGE CUKOR: *Dinner at Eight,* Little Women, Our Betters.
FRANK BORZAGE: *A Man's Castle,* Secrets.
FRANK CAPRA: Lady for a Day, The Bitter Tea of General Yen.
LEO MC CAREY: Duck Soup.
LEWIS MILESTONE: Hallelujah, I'm a Bum!
JOHN FORD: Doctor Bull, Pilgrimage.
SERGEI EISENSTEIN: Thunder Over Mexico.
HOWARD HAWKS: Today We Live.
ROUBEN MAMOULIAN: Queen Christina, The Song of Songs.
JOHN STAHL: Only Yesterday.
MERVYN LE ROY: Gold Diggers of 1933, Hard to Handle.
VICTOR FLEMING: Bombshell.
LOWELL SHERMAN: She Done Him Wrong, Morning Glory.
ROWLAND V. LEE: Zoo in Budapest.
MERRIAM C. COOPER y ERNEST SCHOESDACK: King Kong.
ALEXANDER KORDA: The Private Life of Henry VIII.
HARRY D'ARRAST: Topaze.
ELLIOTT NUGENT: Three-Cornered Moon.
JAMES CRUZE: I Cover the Waterfront.
WILLIAM K. HOWARD: The Power and the Glory.
LLOYD BACON: Forty-second Street, The Picture Snatcher, Footlight Parade.
HENRY KING: State Fair.
WILLIAM WYLER: Counsellor at Law.
FRANK LLOYD: Cavalcade, Berkeley Square.
WILLIAM WELLMAN: Heroes for Sale.

1934

HOWARD HAWKS: *Twentieth Century,* Viva Villa! (con Jack Conway).
JOSEF VON STERNBERG: *The Scarlet Empress.*
ROBERT FLAHERTY: *Man of Aran.*
JOHN FORD: The Lost Patrol, Judge Priest, The World Moves On.
FRANK BORZAGE: Little Man, What Now?, No Greater Glory.
ERNST LUBITSCH: The Merry Widow.
FRANK CAPRA: It Happened One Night, Broadway Bill.
KING VIDOR: Our Daily Bread.

CECIL B. DE MILLE: Cleopatra, Four Frightened People.
JOHN STAHL: Imitation of Life.
EDGAR G. ULMER: The Black Cat.
LEO MC CAREY: Belle of the Nineties, Six of a Kind.
G. W. PABST: A Modern Hero.
JAMES CRUZE: David Harum.
VICTOR FLEMING: Treasure Island.
VICTOR SCHERTZINGER: One Night of Love.
JOHN CROMWELL: Of Human Bondage.
HENRY HATHAWAY: The Witching our.
MARK SANDRICH: The Gay Divorcee.
MERVYN LEROY: Sweet Adeline, Hi Nellie.
W. S. VAN DYKE: The Thin Man.
GREGORY LA CAVA: What Every Woman Knows, The Affairs of Cellini.
PAUL CZINNER: Catherine The Great.
BASIL DEAN: The Constant Nymph.
JAMES WHALE: One More River.
HAROLD YOUNG: The Scarlet Pimpernel.
ALEXANDER HALL: Little Miss Marker.
BEN HECHT y CHARLES MAC ARTHUR: Crime Without Passion.
NORMAN TAUROG: It's a Gift, Mrs. Wiggs of the Cabbage Patch.

1935

JOSEF VON STERNBERG: *The Devil is a Woman*, Crime and Punishment.
JOHN FORD: *Steamboat 'Round the Bend, The Whole Town's Talking*, The Informer.
ALFRED HITCHCOCK: *The 39 Steps, The Man Who Knew Too Much.*
LEO MC CAREY: Ruggles of Red Gap.
GREGORY LA CAVA: She Married Her Boss, Private Worlds.
GEORGE STEVENS: Alice Adams.
HOWARD HAWKS: Barbary Coast.
GEORGE CUKOR: Sylvia Scarlett, David Copperfield.
FRANK BORZAGE: Living on Velvet.
KING VIDOR: So Red the Rose.
JOHN STAHL: The Magnificent Obsession.
CECIL B. DE MILLE: The Crusades.
HENRY HATHAWAY: Peter Ibbetson, Lives of a Bengal Lancer.
BEN HECHT y CHARLES MAC ARTHUR: The Scoundrel, Once in a Blue Moon.
MARK SANDRICH: Top Hat, Follow the Fleet.
VICTOR FLEMING: Reckless.
JAMES WHALE: Bride of Frankenstein.
WESLEY RUGGLES: The Gilded Lyly.
FRANK LLOYD: Mutiny on the Bounty.
ROUBEN MAMOULIAN: Becky Sharp.
MICHAEL CURTIZ: Captain Blood, Black Fury.
WILLIAM K. HOWARD: Mary Burns-Fugitive.

BUSBY BERKELEY: Gold Diggers of 1935.
SAM WOOD: A Night at the Opera (The Marx Brothers).
WILLIAM WYLER: The Gay Deception, The Good Fairy.
CLARENCE BROWN: Ah, Wilderness; Anna Karenina.
ROY DEL RUTH: Broadway Melody of 1936.
TOM CONWAY: A Tale of Two Cities.
ALFRED E. GREEN: Dangerous.
CLYDE BRUCKMAN: The Man on the Flying Trapeze.
EDWARD SUTHERLAND: Mississippi, Diamond Jim.

1936

CHARLES CHAPLIN: *Modern Times.*
ALFRED HITCHCOCK: *Secret Agent.*
GREGORY LA CAVA: *My Man Godfrey.*
JOHN FORD: The Prisoner of Shark Island, Mary of Scotland, The Plough and the Stars.
HOWARD HAWKS: Ceiling Zero, The Road to Glory, Come and Get It (con William Wyler).
FRITZ LANG: Fury.
FRANK CAPRA: Mr. Deeds Goes to Town.
KING VIDOR: The Texas Rangers.
CECIL B. DE MILLE: The Plainsman.
FRANK BORZAGE: Desire.
LEO MC CAREY: The Milky Way.
GEORGE STEVENS: Swing Time.
LEWIS MILESTONE: The General Died at Dawn, Anything Goes.
GEORGE CUKOR: Romeo and Juliet.
JOSEF VON STERNBERG: The King Steps Out.
WILLIAM WYLER: Dodsworth, These Three.
RAOUL WALSH: Klondike Annie, Big Brown Eyes.
RENE CLAIR: The Ghost Goes West.
ALEXANDER KORDA: Rembrandt.
ROUBEN MAMOULIAN: The Gay Desperado.
HENRY HATHAWAY: The Trail of the Lonesome Pine: Go West, Young Man.
MICHAEL CURTIZ: Charge of the Light Brigade.
JACK CONWAY: Libeled Lady.
JAMES WHALE: Show Boat.
ALFRED SANTELL: Winterset.
W. S. VAN DYKE: The Great Ziegfeld, San Francisco, After the Thin Man.
DOROTHY ARZNER: Craig's Wife.
LOTHAR MENDES: The Man Who Could Work Miracles.
WILLIAM DIETERLE: The Story of Louis Pasteur.
ARCHIE MAYO: The Petrified Forest.
WILLIAM CAMERON MENZIES: Things to Come.
JAMES CRUZE: Sutter's Gold.
E. A. DUPONT: A Son Comes Home.
TOD BROWNING: The Devil-Doll.
CLARENCE BROWN: Wife Versus Secretary.

1937

ERNST LUBITSCH: *Angel.*
FRITZ LANG: *You Only Live Once.*
FRANK BORZAGE: *History is Made at Night,* Green Light, Mannequin, The Big City.
ALFRED HITCHCOCK: Sabotage.
JOHN FORD: The Hurricane, Wee Willie Winkie.
LEO MC CAREY: The Awful Truth, Make Way for Tomorrow.
GEORGE CUKOR: Camille.
KING VIDOR: Stella Dallas.
FRANK CAPRA: Lost Horizon.
GREGORY LA CAVA: Stage Door.
GEORGE STEVENS: Quality Street, A Damsel in Distress.
JOHN STAHL: Parnell.
TAY GARNET: Slave Ship, Stan In, Love Is News.
MITCHEL LEISEN: Easy Living, Swing High, Swing Low.
JOHN CROMWELL: The Prisoner of Zenda.
RICHARD THORPE: Night Must Fall.
WILLIAM WELLMAN: A Star is Born, Nothing Sacred.
VICTOR FLEMING: Captains Courageous.
WESLEY RUGGLES: I Met Him in Paris, True Confession.
MERVYN LEROY: They Won't Forget.
MARK SANDRICH: Shall We Dance
HENRY HATHAWAY: Souls at Sea.
MICHAEL CURTIZ: Kid Galahad.
ZOLTAN KORDA: Elephant Boy.
JAMES WHALE: The Road Back.
WILLIAM WYLER: Dead End.
WILLIAM DIETERLE: The Life of Emile Zola.
HENRY KOSTER: Three Smart Girls, 100 Men and a Girl.
NORMAN MC LEOD: Topper.
ALEXANDER HALL: Exclusive.
ROUBEN MAMOULIAN: High, Wide, and Handsome.
SIDNEY FRANKLIN: The Good Earth.

1938

GEORGE CUKOR: *Holiday,* Zaza.
HOWARD HAWKS: *Bringing up Baby.*
FRANK BORZAGE: *Three Comrades,* The Shining Hour.
ALFRED HITCHCOCK: The Girl Was Young, The Lady Vanishes.
ERNST LUBITSCH: Bluebeard's Eight Wife.
JOHN FORD: Submarine Patrol, Four Men and a Prayer.
FRITZ LANG: You and Me.
KING VIDOR: The Citadel.
FRANK CAPRA: You Can't Take It With You.
ANTHONY ASQUITH y LESLIE HOWARD: Pymalion.
CECIL B. DE MILLE: The Bucaneer.
GEORGE STEVENS: Vivacious Lady.
JOHN STAHL: Letter of Introduction.

HENRY HATHAWAY: Spawn of the North.
MICHAEL CURTIZ: Angels with Dirty Faces, Four Daughters, The Adventures of Robin Hood (con William Keighley)
GARSON KANIN: A Man to Remember, Next Time I Marry
MARK SANDRICH: Carefree.
RICHARD WALLACE: The Young in Heart.
WILLIAM WYLER: Jezebel.
JOHN CROMWELL: Algiers.
WILLIAM DIETERLE: Blockade.
WESLEY RUGGLES: Sing You Sinners.
W. S. VAN DYKE: Marie Antoinette.
HENRY KING: Alexander's Ragtime Band.
JULIEN DUVIVIER: The Great Waltz.
TIM WHELAN: Divorce of Lady X, Action for Slander.
ERICH POMMER: The Beachcomber.
VICTOR SAVILLE: South Riding.
MICHAEL POWELL: The Edge of the World.
ANATOLE LITVAK: The Sisters.
NORMAN TAUROG: Boys Town.
EDMUND-GOULDING: The Dawn Patrol, White Banners.
LLOYD BACON: A Slight Case of Murder.

1939

JOHN FORD: *Stagecoach, Young Mr. Lincoln,* Drums Along the Mohawk.
HOWARD HAWKS: *Only Angels Have Wings.*
ERNST LUBITSCH: *Ninotchka.*
LEO MC CAREY: *Love Affair.*
FRANK CAPRA: *Mr. Smith Goes to Washington.*
GEORGE CUKOR: The Women.
ALFRED HITCHCOCK: Jamaica Inn.
JOSEF VON STERNBERG: Sergeant Madden.
RAOUL WALSH: The Roaring Twenties, St. Louis Blues.
KING VIDOR: Northwest Passage.
CECIL B. DE MILLE: Union Pacific.
GEORGE STEVENS: Gunga Din.
VICTOR FLEMING: Gone with the Wind, The Wizard of Oz.
WILLIAM WYLER: Wuthering Heights.
JOHN STAHL: When Tomorrow Comes.
MITCHELL LEISEN: Midnight.
GARSON KANIN: Bachelor Mother, The Great Man Votes.
GREGORY LA CAVA: Fifth Avenue Girl.
EDMUND GOULDING: Dark Victory, The Old Maid, We Are Not Alone.
GEORGE MARSHALL: Destry Rides Again, You Can't Cheat an Honest Man.
WILLIAM K. HOWARD: Back Door to Heaven.
JAY THEODORE REED: What a Life!
ALLAN DWAN: Frontier Marshall.
JOHN CROMWELL: Made for Each Other, In Name Only.
MICHAEL CURTIZ: Dodge City, Daughters Courageous, The Private Lives of Elizabeth and Essex, Four Wives.

ZOLTAN KORDA: Four Feathers.
ROY KELLINO: I Met a Murderer.
BUSBY BERKELEY: Babes in Arms.
VICTOR SCHERTZINGER: The Mikado.
MICHAEL POWELL: The Spy in Black.
WILLIAM DIETERLE: Juarez, Hunchback of Notre Dame.
ANATOLE LITVAK: Confessions of a Nazy Spy.
JOHN FARROW: Five Came Back, Full Confession.
WESLEY RUGGLES: Invitation to Happiness.
GREGORY RATOFF: Intermezzo.
LEWIS SEILER: Dust Be My Destiny.
SAM WOOD: Goodbye, Mr. Chips.

1940

CHARLES CHAPLIN: *The Great Dictator.*
ERNST LUBITSCH: *The Shop Around the Corner.*
HOWARD HAWKS: His Girl Friday.
FRANK BORZAGE: The Mortal Storm, Strange Cargo, Flight Command.
ALFRED HITCHCOCK: Rebecca, Foreign Correspondent.
JOHN FORD: The Grapes of Wrath, The Long Voyage Home.
TAY GARNETT: Seven Sinners, Slighty Honorable.
PRESTON STURGES: The Great McGinty, Christmas in July.
GEORGE CUKOR: The Philadelphia Story, Susan and God.
CECIL B. DE MILLE: Northwest Mounted Police.
WILLIAM WYLER: The Letter.
FRITZ LANG: The Return of Frank James.
RAOUL WALSH: They Drive By Night, The Dark Command.
CAROL REED: Night Train, The Stars Look Down.
GEORGE STEVENS: Vigil in the Night.
LUDWIG BERGER, MICHAEL POWELL y TIM WHELAN: The Thief of Bagdad.
ROBERT Z. LEONARD: Pride and Prejudice.
MITCHELL LEISEN: Remember the Night; Arise, My Love.
LEWIS MILESTONE: Of Mice and Men, The Night of Nights, Lucky Partners.
GREGORY LA CAVA: The Primrose Path.
GARSON KANIN: My Favorite Wife, They Knew What They Wanted.
MICHAEL CURTIZ: The Sea Hawk, Virginia City, Santa Fe Trail.
BUSBY BERKELEY: Strike Up the Band.
EDWARD F. CLINE: The Band Dick, My Little Chickadee, The Villain Still Pursued Her.
JOHN CROMWELL: Victory.
RICHARD THORPE: The Earl of Chicago.
LEE GARMES y BEN HECHT: Angels Over Broadway.
VICTOR SCHERTZINGER: Rhythm on the River, Road to Singapore.
WILLIAM DIETERLE: Doctor Ehrlich's Magic Bullet, A Dispatch From Reuters.

ANATOLE LITVAK: City for Conquest, All This and Heaven Too, Castle on the Hudson.
SAM WOOD: Our Town, Kitty Foyle.
WESLEY RUGGLES: Arizona, Too Many Husbands.
GEORGE MARSHALL: When the Daltons Rode.
TIM WHELAN: Sidewalks of London.
HAL ROACH y D. W. GRIFFITH: One Million B. C.

1941

ORSON WELLES: *Citizen Kane.*
JOSEF VON STERNBERG: *The Shanghai Gesture.*
ALFRED HITCHCOCK: *Suspicion,* Mr. And Mrs. Smith.
JEAN RENOIR: *Swamp Water.*
JOHN FORD: *How Green Was My Valley,* Tobacco Road.
FRITZ LANG: *Man Hunt,* Western Union.
HOWARD HAWKS: Sergeant York, Ball of Fire.
RAOUL WALSH: High Sierra, The Strawberry Blonde, They Died With Their Boots On, Manpower.
PRESTON STURGES: The Lady Eve.
JOHN HUSTON: The Maltese Falcon.
GEORGE STEVENS: Penny Serenade.
GEORGE CUKOR: A Woman's Face, Two-Faced Woman.
KING VIDOR: H. M. Pulham, Esq.
ERNST LUBITSCH: That Uncertain Feeling.
WILLIAM WYLER: The Little Foxes.
FRANK CAPRA: Meet John Doe.
RENE CLAIR: The Flame of New Orleans.
GREGORY LA CAVA: Unfinished Business.
MITCHEL LEISEN: Hold Black the Dawn, I Wanted Wings.
EDMUND GOULDING: The Great Lie.
ALEXANDER HALL: Here Comes Mr. Jordan, Bedtime Story, This Thing Called Love.
WILLIAM DIETERLE: All That Money Can Buy.
ALLAN DWAN: Rise and Shine, Look Who's Laughing.
GABRIEL PASCAL: Major Barbara.
ALEXANDER KORDA: That Hamilton Woman.
ROBERT STEVENSON: Back Street.
GARSON KANIN: Tom, Dick and Harry.
CHARLES VIDOR: Ladies in Retirement.
JOHN CROMWELL: So Ends Our Night.
MICHAEL CURTIZ: The Sea Wolf, Dive Bomber.
HENRY HATHAWAY: The Shepherd of the Hills, Sundown.
GEORGE MARSHALL: Texas.
BRUCE HUMBERSTONE: I Wake Up Screaming.
IRVING RAPPER: Shining Victory.
SAM WOOD: The Devil and Miss Jones.

1942

ORSON WELLES: *The Magnificent Ambersons,* Journey Into Fear (con Norman Foster).
ERNST LUBITSCH: *To Be or not To Be.*

ALFRED HITCHCOCK: Saboteur.
PRESTON STURGES: Sullivan's Travels, The Palm Beach Story.
RAOUL WALSH: Gentleman Jim, Desperate Journey.
MICHAEL CURT: Casablanca, Yankee Doodle Dandy.
CECIL B. DE MILLE: Reap the Wild Wind.
JACQUES TOURNEUR: The Cat People.
BILLY WILDER: The Major and the Minor.
GEORGE STEVENS: Woman of the Year, Talk of the Town.
JOHN HUSTON: Acros the Pacific, In This Our Life.
LEO MC CAREY: Once Upon a Honeymoon.
RENE CLAIR: I Married a Witch.
FRANK BORZAGE: Seven Sweethearts.
DAVID LEAN y NOEL COWARD: In Which We Serve.
ALBERT LEWIN: The Moon and Sixpence.
MERVYN LEROY: Random Harvest, Johnny Eager.
HENRY HATHAWAY: China Girl, Ten Gentlemen From West Point.
ALLAN DWAN: Friendly Enemies, Here We Go Again.
WILLIAM WYLER: Mrs. Miniver.
WILLIAM WELLMAN: Roxie Hart.
SAM WOOD: Kings Row, Pride of the Yankees.
MICHAEL POWELL y EMERIC PRESSBURGER: One of Our Aircraft Is Missing.
STUART HEISLER: The Glass Key.
FRANK TUTLE: This Gun for Hire.
IRVING RAPPER: Now Voyager, The Gay Sisters.

1943

ALFRED HITCHCOCK: *Shadow of a Doubt.*
FRITZ LANG: *Hangmen Also Die.*
HOWARD HAWKS: *The Air Force.*
ERNST LUBITSCH: Heaven Can Wait.
JEAN RENOIR: This Land Is Mine.
JOHN STAHL: Holy Matrimony, The Immortal Sergeant.
H. C. POTTER: Mr. Lucky.
JACQUES TOURNEUR: I Walked With a Zombie, The Leopard Man.
GEORGE CUKOR: Keeper of the Flame.
FRANK BORZAGE: Stage Door Canteen, His Butler's Sister
DOUGLAS SIRK: Hitler's Madman.
VINCENTE MINELLI: Cabin in the Sky, I Dood It.
GEORGE STEVENS: The More the Merrier.
RAOUL WALSH: Northern Pursuit, Background to Danger.
BILLY WILDER: Five Graves to Cairo.
EDMUND GOULDING: Claudia, The Constant Nymph.
RICHARD ROSSEN: Corvette K-225.
VICTOR FLEMING: A Guy Named Joe.
RICHARD WALLACE The Fallen Sparrow.
ZOLTAN KORDA: Sahara.
CLARENCE BROWN: The Human Comedy.
WILLIAM WELLMAN: The Ox-Bow Incident.

JULLIEN DUVIVIER: Flesh and Fantasy.
VINCENT SHERMAN: The Hard Way, Old Acquaintance.
MARK ROBSON: The Seventh Victim, The Ghost Ship.
RAY ENRIGHT: Gung Ho!
LEWIS MILESTONE: The North Star.
IRVING PICHEL: The Moon Is Down.
HERBERT WILCOX: Lassie Come Home.
SAM WOOD: For Whom the Bell Tolls.
MARK SANDRICH: So Proudly We Hail.
NORMAN KRASNA: Princess O'Rourke.
HERMAN SHUMLIN: Watch on the Rhine.

1944

OTTO PREMINGER: *Laura.*
PRESTON STURGES: *The Miracle of Morgan's Creek, Hail the Conquering Hero,* The Great Moment.
GEORGE CUKOR: *Gaslight,* Winged Victory.
HOWARD HAWKS: *To Have and Have Not.*
ALFRED HITCHCOCK: Lifeboat.
LEO MC CAREY: Going My Way.
FRANK BORZAGE: Till We Meet Again.
ROBERT SIODMAK: Phantom Lady, Christmas Holiday, Cobra Woman.
VINCENTE MINELLI: Meet Me in St. Louis.
FRANK CAPRA: Arsenic and Old Lace.
BILLY WILDER: Double Indemnity.
EDGAR G. ULMER: Bluebeard.
JOHN STAHL: The Eve of St. Mark, The Keys of the Kingdom.
ARTHUR RIPLEY: Voice in the Wind.
DOUGLAS SIRK: Summer Storm.
RAOUL WALSH: Uncertain Glory.
KING VIDOR: An American Romance.
CECIL B. DE MILLE: The Story of Dr. Wassell.
JOHN CROMWELL Since You Went Away.
RENE CLAIR: It Happened Tomorrow.
MITCHELL LEISEN: Lady in the Dark.
JEAN NEGULESCO: The Mark of Dimitrios.
ROBERT WISE: Curse of the Cat People.
ANDRE DE TOTH: Dark Waters.
LEWIS ALLEN: The Uninvited, Our Hearts Were Young and Gay.
WILLIAM CASTLE: When Strangers Marry (Betrayed).
JOHN BRAHM: The Lodger, Guest in the House.
CHARLES VIDOR: Cover Girl, Together Again.
CLIFFORD ODETS: None But the Lonely Heart.
EDWARD DMYTRYK: Murder, My Sweet.
FRED ZINNEMANN: The Seventh Cross.
LEWIS MILESTONE: The Purple Heart.
ROY BOULTING Thunder Rock.
HENRY KING: The Song of Bernardette, Wilson.
ELLIOTT NUGENT: Up in Arms.

1945

JOHN FORD: *They Were Expendable.*
JEAN RENOIR: *The Southerner.*
FRITZ LANG: *Ministry of Fear,* The Woman in the Window, Scarlet Street.
ALFRED HITCHCOCK: Spellbound.
OTTO PREMINGER: Fallen Angel, A Royal Scandal.
ROBERT SIODMAK: The Suspect, Uncle Harry.
JOHN STAHL: Leave Her to Heaven.
RAOUL WALSH: Salty O'Rourke, Objetive Burma, The Horn Blows at Midnight.
LEO MC CAREY: The Bells of St. Mary's.
VINCENTE MINNELLI: The Clock, Yolanda and the Thief.
FRANK BORZAGE: The Spanish Main.
BILLY WILDER: The Lost Weekend.
WILLIAM WELLMAN: Story of G.I. Joe.
ELIA KAZAN: A Tree Grows in Brooklyn.
ALLAN DWAN: Brewster's Millions, Getting Gertie's Garter.
COMPTON BENNETT: The Seventh Veil.
RENE CLAIR: And Then There Were None.
EDGAR G. ULMER: Detour, Strange Illusion.
JOSEPH H. LEWIS: My Name Is Julia Ross.
GUSTAV MACHATY: Jealousy.
ROBERT WISE: The Body Snatcher.
MICHAEL CURTIZ: Mildred Pierce.
CLIVE BROOK: On Approval.
DAVID LEAN: Blithe Spirit.
MICHAEL POWELL y EMERIC PRESSBURGER: The Life and Death of Colonel Blimp.
ALBERT LEWIN: The Picture of Dorian Gray.
ALEXANDER KORDA: Vacation From Marriage.
JOHN BRAHM: Hangover Square.
WILLIAM DIETERLE: Love Letters, I'll Be Seeing You.
GEORGE MARSHALL: Murder, He Says, Incendiary Blonde.
MARK ROBSON: Isle of the Dead.
EDWARD DMYTRYK: Cornered.
HENRY HATHAWAY: The House on 92nd Street.
GEORGE SIDNEY: Anchors Aweigh.
WALTER LANG: State Fair.
HERMAN SHUMLIN: Confidential Agent.
JOHN BAXTER: Love on the Dole.

1946

ALFRED HITCHCOCK: *Notorious.*
HOWARD HAWKS: *The Big Sleep.*
JOHN FORD: *My Darling Clementine.*
JEAN RENOIR: *Diary of a Chambermaid.*
FRANK CAPRA: *It's a Wonderful Life.*
ORSON WELLES: The Stranger.
DOUGLAS SIRK: A Scandal in Paris.

ROBERT SIODMAK: The Killers, The Spiral Staircase, The Dark Mirror.
FRANK BORZAGE: I've Always Loved You, The Magnificent Doll.
ERNST LUBITSCH: Cluny Brown.
FRITZ LANG: Cloak and Dagger.
CAVALCANTI, BASIL DEARDEN y ROBERT HAMER: Dead of Night.
DAVID LEAN: Brief Encounter.
VINCENTE MINNELLI: Ziegfeld Follies.
RAOUL WALSH: The Man I Love.
WILLIAM WYLER: The Best Years of Our Lives.
ARTHUR RIPLEY: The Chase.
JACQUES TOURNEUR: Canyon Passage.
LEWIS MILESTONE: A Walk in the Sun, The Strange Love of Martha Ivers.
ALLAN DWAN: Rendezvous with Annie, Calendar Girl.
CHARLES VIDOR Gilda.
EDMUND GOULDING: The Razor's Edge.
JOSEPH H. LEWIS: So Dark the Night.
DON SIEGEL: The Verdict.
LAURENCE OLIVIER: Henry V.
SIDNEY GILLIAT: Notorius Gentleman.
MICHAEL POWELL y EMERIC PRESSBURGER: Stairway to Heaven.
JEAN NEGULESCO: Three Strangers, Nobody Lives Forever, Humoresque.
EDGAR G. ULMER: Her Sister's Secret
TAY GARNETT: The Postman Always Rings Twice.
JOSEPH L MANKIEWICZ: Dragonwyck, Somewhere in the Night.
JOHN BRAHM: The Locket.
ROY WILLIAM NEILL: Black Angel.
HAROLD CLURMAN: Deadline at Dawn.
JOHN CROMWELL: Anna and the King of Siam.
GABRIEL PASCAL: Caesar and Cleopatra.
ALFRED E. GREEN: The Jolson Story.
MARK ROBSON: Bedlam.
IRVING RAPPER: Deception.
CURTIS BERNHARDT: Devotion, A Stolen Life.

1947

CHARLES CHAPLIN: *Monsieur Verdoux.*
MAX OPHULS: *The Exile.*
CAROL REED: Odd Man Out.
ANTHONY MANN: T-Men.
JOSEPH LOSEY: The Boy With Green Hair.
KING VIDOR: Duel in the Sun.
JEAN RENOIR: Woman on the Beach.
RAOUL WALSH: Pursued, Cheyenne.
JACQUES TOURNEUR: Out of the Past.
ROBERT ROSSEN: Johnny O'Clock, Body and Soul.

DOUGLAS SIRK: Lured.
RANK BORZAGE: That's My Man.
JOHN FORD: The Fugitive.
ZOLTAN KORDA: The Macomber Affair, A Woman's Vengeance.
HENRY HATHAWAY: Kiss of Death.
CECIL B. DE MILLE: Unconquered.
OTTO PREMINGER: Daisy Kenyon, Forever Amber.
LEO MC CAREY: Good Sam.
JOHN STAHL: The Foxes of Harrow, The Walls of Jericho.
DAVID LEAN: Great Expectations, This Happy Breed.
MICHAEL POWELL y EMERIC PRESSBURGER: Black Narcissus, I Know Where I'm Going.
ROBERT WISE: Born to Kill.
CHARLES WALTERS: Good News.
JULES DASSIN: Brute Force.
ANDRE DE TOTH: Ramrod.
BYRON HASKING: I Walk Alone.
JOSEPH L. MANKIEWICZ: The Ghost and Mrs. Muir.
ROBERT MONTGOMERY: Ride the Pink Horse.
EDMUND GOULDING: Nightmare Alley.
ELIA KAZAN: Gentleman's Agreement, Boomerang!
EDWARD DMYTRYK: Crossfire.
SIDNEY GILLIAT: Green for Danger.
JEAN NEGULESCO: Deep Valley.
IRVING PICHEL: They Won't Believe Me.
DELMER DAVES Dark Passage, The Red House.
VINCENT SHERMAN: The Unfaithful.

1948

MAX OPHULS: *Letter From an Unknown Woman.*
ORSON WELLES: *The Lady From Shanghai.*
JOHN FORD: *Fort Apache.*
HOWARD HAWKS: *Red River, A Song Is Born.*
FRANK BORZAGE: *Moonrise.*
JOHN HUSTON: Key Largo, The Treasure of the Sierra Madre.
ABRAHAM POLONSKY: Force of Evil.
FRANK CAPRA: State of the Union.
HENRY HATHAWAY: Call Northside 777.
ALFRED HITCHCOCK: Rope, The Paradine Case.
GEORGE CUKOR: A Double Life.
DOUGLAS SIRK: Sleep, My Love.
VINCENTE MINNELLI: The Pirate.
GEORGE STEVENS: I Remember Mama.
FRITZ LANG: The Secret Beyon the Door.
KING VIDOR: On Our Merry Way.
RAOUL WALSH: Silver River, One Sunday Afternoon, Fighter Squadron.
LAURENCE OLIVIER: Hamlet.
MICHAEL POWELL y EMERIC PRESSBURGER: The Red Shoes.
EDGAR G. ULMER: Ruthless.

ALLAN DWAN: The Inside Story, Angel in Exile.
PRESTON STURGES: Unfaithfully Yours.
CHARLES WALTER: Easter Parade.
ROUBEN MAMOULIAN: Summer Holiday.
BILLY WILDER: A Foreign Affair, The Emperor Waltz.
ANDRE DE TOTH: Pitfall.
ROBERT SIODMAK: Cry of the City.
JEAN NEGULESCO: Johnny Belinda, Road House.
JOHN FARROW: The Big Clock.
MICHAEL GORDON: Another Part of the Forest, An Act of Murder.
EDWARD LUDWIG: Wake of the Red Witch.
JULES DASSIN: The Naked City.
ALFRED WERKER: He Walked by Night.
RICHARD HAYDEN: Miss Tatlock's Millions.
WALTER LANG: Sitting Pretty.
RALPH THOMAS: The Clouded Yellow.
WILLIAM WELLMAN: Yellow Sky, The Iron Curtain.
LEWIS MILESTONE: Arch of Triumph, No Minor Vices.
ROBERT FLAHERTY: Louisiana Story.
CLAUDE BINYON: The Saxon Charm.
FRED ZINNEMANN: The Search.
ANATOLE LITVAK: The Snake Pitt; Sorry, Wrong Number.

1949

JOHN FORD: *She Wore a Yellow Ribbon,* Three Godfathers.
MAX OPHULS: *Caugh,* The Reckless Moment.
RAOUL WALSH: *White Heat,* Colorado Territory.
HOWARD HAWKS: I Was a Male War Bride.
KING VIDOR: The Fountainhead, Beyond the Forest.
JOSEPH H. LEWIS: Gun Crazy, Undercover Man.
ANTHONY MANN: Border Incident, Side Street, Reign of Terror.
ALFRED HITCHCOCK: Under Capricorn.
GEORGE CUKOR: Adam's Rib, Edward, My Son.
NICHOLAS RAY: They Live By Night.
JOHN HUSTON: We Were Strangers.
DOUGLAS SIRK: Shockproof, Slightly French.
OTTO PREMINGER: Whirpool, The Fan.
STANLEY DONEN y GENE KELLY: On the Town.
SAMUEL FULLER: I Shot Jesse James.
VINCENTE MINNELLI: Madame Bovary.
CAROL REED: The Fallen Idol.
JOSEPH L. MANKIEWICZ: A Letter to Three Wives, House of Strangers.
ELIA KAZAN: Pinky.
MICHAEL CURTIZ: Flamingo Road, My Dream Is Yours.
BYRON HASKIN: Too Late for Tears.
FRED ZINNEMANN: Act of Violence.
ROBERT ROSSEN: All the King's Men.
JULES DASSIN: Thieves' Highway.
ROBERT WISE: The Set-Up.

EMLYN WILLIAMS: The Woman of Dolwyn.
CECIL B. DE MILLE: Samson and Delilah.
DON SIEGEL: The Big Steal, Night Unto Night.
CHARLES WALTERS: The Barkleys of Broadway.
PRESTON STURGES: The Beautiful Blonde Form Bashful Bend.
CLARENCE BROWN: Intruder in the Dust.
MARK ROBSON: Champion, Home of the Brave.
WILLIAM WELLMAN: Battleground.
WILLIAM WYLER: The Heiress.
ELLIOT NUGENT: The Great Gatsby.
ROBERT SIODMAK: Criss Cross.
JOHN STURGES: The Walking Hills.
ROBERT MONTGOMERY: Once More, My Darling.
RUDY MATE: D. O. A., No Sad Songs for Me.
STUART HEISLER: Tulsa.
ALFRED WERKER: Lost Boundaries.
TED TATZLAFF: The Window.
TERENCE YOUNG: Corridor of Mirrors.

1950

JOHN FORD: *Wagonmaster, Rio Grande,* When Willie Comes Marching Home.
CAROL REED: *The Third Man.*
JOHN HUSTON: *The Asphalt Jungle.*
OTTO PREMINGER: *Where the Sidewalk Ends.*
JOSEPH LOSEY: The Lawless.
ALFRED HITCHCOCK: Stage Fright.
ANTHONY MANN: Winchester 73, Devil's Doorway, The Furies.
NICHOLAS RAY: In a Lonely Place.
JOSEPH L. MANKIEWICZ: All About Eve, No Way Out.
BILLY WILDER: Sunset Boulevard.
ELIA KAZAN: Panic in the Streets.
JULES DASSIN: Night and the City.
FRITZ LANG: American Guerrilla in the Philippines, House by the River.
FRANK CAPRA: Riding High.
SAMUEL FULLER: The Baron of Arizona.
ROBERT HAMER: Kind Hearts and Coronets.
JOHN CROMWELL: Caged.
MICHAEL CURTIZ: The Breaking Point.
GEORGE CUKOR: A Life of Her Own, Born Yesterday.
VINCENTE MINNELLI: Father of the Bride.
CHARLES CRICHTON: The Lavender Hill Mob.
CHARLES WALTERS: Summer Stock.
JOSEPH H. LEWIS: Lady Without a Passport.
JACQUES TURNEUR, The Flame and the Arrow, Stars in my Crown.
JOHN STURGES: Mystery Street.
GORDON DOUGLAS: Kiss Tomorrow Goodbye.
CYRIL ENDFIELD: Sound of Fury.

WILLIAM DIETERLE: Dark City.
RUDY MATE: Union Station.
MARK ROBSON: My Foolish Heart.
HENRY KING: Twelve O'Clock High, The Gunfighter.
FRED ZINNEMANN The Men.
ANTHONY ASQUITH: The Winslow Boy.
DELMER DAVES: Broken Arrow.
SIDNEY GILLIAT: State Secret (The Great Manhunt).
RICHARD THORPE: Black Hand, Three Little Words.
JOSEPH M. NEWMAN: 711 Ocean Drive.
EDWARD DMYTRYK: Give Us This Day.
STUART HEISLER: Storm Warning.

1951

JEAN RENOIR: *The River.*
ALFRED HITCHCOCK: *Strangers on a Train.*
JOSEPH LOSEY: The Prowler, The Big Night, M.
SAMUEL FULLER: The Steel Helmet, Fixed Bayonets.
ANTHONY MANN: The Tall Target.
RAOUL WALSH: Distant Drums, Captain Horatio Hornblower, Along the Great Divide.
BRETAIGNE WINDUST: The Enforcer.
NICHOLAS RAY: On Dangerous Groun, Flying Leathernecks.
KING VIDOR: Lightning Strikes Twice.
GEORGE STEVENS: A Place in the Sun.
VINCENTE MINNELLI: An American in Paris, Father's Little Dividend.
BUDD BOETTICHER: The Bullfighter and the Lady.
ALLAN DWAN: Belle le Grande.
PRESTON STURGES: Mad Wednesday.
ELIA KAZAN: A Streetcar Named Desire.
BILLY WILDER: Ace in the Hole.
JOHN STURGES: The People Against O'Hara, Kind Lady.
FRANK CAPRA: Here Comes the Groom.
HENRY KOSTER: No Highway in the Sky.
CHRISTIAN NYBY: The Thing.
JACQUES TOURNEUR: Anne of the Indics, Circle of Danger.
ALBERT LEWIN: Pandora and the Flying Dutchman.
JOSEPH L. MANKIEWICZ: People Will Talk.
DAVID LEAN: Oliver Twist.
JOHN BERRY: He Ran All the Way, Tension.
GORDON DOUGLAS: Come Fill the Cup.
HENRY HATHAWAY: Fourteen Hours, The Desert Fox, You're in the Navy Now, Rawhide.
OTTO PREMINGER: The Thirteenth Letter.
STANLEY DONEN: Royal Wedding.
ANTHONY ASQUITH: The Browning Version.
ROY BAKER: Operation Disaster.
WILLIAM WYLER: Detective Story.
FRED ZINNEMANN: Teresa.
ANATOLE LITVAK: Decision Before Dawn.
JOHN HUSTON: The Red Badge of Courage.

ROBERT WISE: The Day the Earth Stood Still.
LASLO BENEDEK: Death of a Salesman.
MARK ROBSON: Bright Victory.

1952

CHARLES CHAPLIN: *Limelight.*
HOWARD HAWKS: *The Big Sky*, Monkey Business, O'Henry's Full House (con Henry Hathaway, Jean Negulesco, Henry King y Henry Koster).
JOHN FORD: *The Quiet Man.*
GEORGE CUKOR: The Marrying Kind, The Model and the Marriage Broker, Pat and Mike.
FRITZ LANG: Rancho Notorious, Clash by Night.
KING VIDOR: Ruby Gentry.
ANTHONY MANN: Bend of the River.
JOSEPH L. MANKIEWICZ: Five Fingers.
NICHOLAS RAY: The Lusty Men.
CECIL B. DE MILLE: The Greatest Show on Earth.
DOUGLAS SIRK: Has Anybody Seen My Gal.
STANLEY DONEN y GENE KELLY: Singin' in the Rain.
SAMUEL FULLER: Park Row.
LEO MC CAREY: My Son John.
JOSEF VON STERNBERG: Macao.
RAOUL WALSH: The Lawless Breed, The World in His Arms, Glory Alley, Sea Devils, Blackbeard the Pirate.
CAROL REED: Outcast of the Islands.
ELIA KAZAN: Viva Zapata!
DAVID LEAN: Breaking Through the Sound Barrier.
JOHN HUSTON: The African Queen.
GEORGE STEVENS: Something to Live For.
CHARLES CRICHTON: The Stranger in Between.
GEORGE SIDNEY: Scaramouche.
ALEXANDER MACKENDRICK: The Man in the White Suit.
ROBERT SIODMAK: The Crimson Pirate.
RICHARD BROOKS: Deadline, U.S.A.
FRED ZINNEMANN: High Noon.
ZOLTAN KORDA: Cry, The Beloved Country.
RICHARD FLEISCHER: The Narrow Margin.
MICHAEL POWELL y EMERIC PRESSBURGER: The Small Back Room.
ANDREW STONE: The Steel Trap.
PAT JACKSON: White Corridors.
WILLIAM WYLER: Carrie.
STUART HEISLER: Island of Desire.
DAVID BUTLER: Where's Charlie.
GOTTFRIED REINHARDT: Invitation.
CHARLES MARQUIS WARREN: Hellgate.

1953

ALFRED HITCHCOCK: *I Confess.*
FRITZ LANG: *The Big Heat*, The Blue Gardenia.

DOUGLAS SIRK: *Take Me to Town*, All I Desire.
CAROL REED: *The Man Between.*
JOHN FORD: Mogambo.
HOWARD HAWKS: Gentlemen Prefer Blondes.
OTTO PREMINGER: Angel Face, The Moon Is Blue.
GEORGE CUKOR: The Actress.
VINCENTE MINNELLI: The Bad and the Beautiful, The Bandwagon, The Story of Three Loves (con Gottfried Reinhardt).
RAOUL WALSH: A Lion Is in the Streets, Gun Fury.
SAMUEL FULLER: Pick up on South Street.
GEORGE STEVENS: Shane.
BILLY WILDER: Stalag 17.
ANTHONY MANN: The Naked Spur, Thunder Bay.
WILLIAM WYLER: Roman Holiday.
STANLEY DONEN: Give a Girl a Break.
ALEXANDER MACKENDRICK: The Story of Mandy.
LASLO BENEDEK: The Wild One.
CHARLES WALTERS: Lilly, Torch Song.
PHIL KARLSON: 99 River Street.
DON SIEGEL: Count the Hours.
CURTIS BERNHARDT: Miss Sadie Thompson.
RICHARD BROOKS: Take the High Ground, Battle Circus.
HENRY HATHAWAY: Niagara.
JOHN HUSTON: Moulin Rouge.
FRED ZINNEMANN: From Here to Eternity, The Member of the Wedding.
JOSEPH L. MANKIEWICZ: Julius Caesar.
ELIA KAZAN: Man on Tightrope.
IDA LUPINO: The Hitch-Hiker.
GEORGE SIDNEY: Kiss Me Kate, Young Bess.
DON WEIS: I Love Melvin, The Affairs of Dobie Gillis, Remains to Be Seen.
RUSSELL ROUSE: Wicked Woman.
GEORGE SEATON: Little Boy Lost.

1954

ALFRED HITCHCOCK: *Rear Window*, Dial M For Murder.
JOHN FORD: *The Sun Shines Bright.*
JEAN RENOIR: *The Golden Coach.*
ROBERTO ROSSELLINI: *The Greatest Love.*
LUIS BUÑUEL: *The Adventures of Robinson Crusoe.*
NICHOLAS RAY: Johnny Guitar.
GEORGE CUKOR: A Star Is Born, It Should Happen to You.
RENE CLEMENT: Lovers, Happy Lovers.
JOSEF VON STERNBERG: Anatahan.
DON SIEGEL: Riot in Cell Block 11, Private Hell 36.
ELIA KAZAN: On the Waterfront.
OTTO PREMINGER: River of No Return, Carmen Jones.
DOUGLAS SIRK: Magnificent Obsession, Sign of the Pagan, Taza, Son of Cochise.
FRITZ LANG: Human Desire.

JOSEPH L. MANKIEWICZ: The Barefoot Contessa.
ROBERT ALDRICH: Apache, World for Ransom.
SAMUEL FULLER: Hell and High Water.
HENRY CORNELIUS: Genevieve.
ALLAN DWAN: Silver Lode, Cattle Queen of Montana, Passion.
VINCENTE MINNELLI: Brigadoon.
RAOUL WALSH: Saskatchewan.
DAVID LEAN: Hobson's Choice.
STANLEY DONEN: Seven Brides for Seven Brothers.
BYRON HASKIN: The Naked Jungle.
RICHARD BROOKS: The Last Time I Saw Paris.
DON WIES: The Adventures of Hajji Baba.
ANTHONY MANN: The Glenn Miller Story.
JOHN HUSTON: Beat the Devil.
BILLY WILDER: Sabrina.
ROBERT WISE: Executive Suite.
RICHARD QUINE: Drive a Crooked Road, Pushover, So This is Paris.
NUNNALLY JOHNSON: Black Widow.
WILLIAM WELLMAN: The High and the Mighty.
GEORGE SEATON: The Country Girl.

1955

ROBERTO ROSELLINI: *Strangers.*
ALFRED HITCHCOCK: *To Catch a Thief,* The Trouble With Harry.
DOUGLAS SIRK: *Captain Lightfoot.*
ORSON WELLES: *Othello.*
JOHN FORD: *The Long Gray Line,* Mister Roberts (con Mervyn LeRoy).
NICHOLAS RAY: Rebel Without a Cause, Run for Cover.
ROBERT ALDRICH: Kiss me Deadly, The Big Knife.
FRITZ LANG: Moonfleet.
PHIL KARLSON: The Phenix City Story, Five Against the House, Hell's Island, Tight Spot.
SAMUEL FULLER: House of Bamboo.
ROBERT PARRISH: The Purple Plain.
KING VIDOR: Man Without a Star.
OTTO PREMINGER: The Man With the Golden Arm, The Court Martial of Billy Mitchell.
HOWARD HAWKS Land of the Pharaohs.
RAOUL WALSH: Battle Cry, The Tall Men.
VINCENTE MINNELLI: The Cobweb, Kismet.
EDGAR G. ULMER: The Naked Dawn, Murder Is my Beat.
ALLAN DWAN: Tennessee's Partner, Pearl of the South Pacific, Escape to Burma.
CHARLES LAUGHTON: The Night of the Hunter.
STANLEY DONEN y GENE KELLY: It's Always Fair Weather.
ELIA KAZAN: East of Eden.
CHARLES WALTERS: The Tender Trap.
FRANK TASHLIN: Artists and Models, The Lieutenant Wore Skirts.

ANTHONY MANN: The Last Frontier, The Man from Laramie, The Far Country, Strategic Air Command.
DAVID LEAN: Summertime.
JOSEPH H. LEWIS: The Big Combo, The Lawless Street.
CHARLES VIDOR: Love Me Or Leave Me.
RICHARD FLEISCHER: Violent Saturday, The Girl in the Red Velvet Swing, Bandido.
JACQUES TOURNEUR: Wichita.
BUDD BOETTICHER: The Magnificent Matador.
ARTHUR LUBIN: Footsteps in the Fog.
JACK WEBB: Pete Kelly's Blues.
JOHN STURGES: Bad Day at Black Rock.
MELVILLE SHAVELSON: Houseboat.
HENRY KING Love Is a Many Splendored Thing.
WILLIAM WYLER: The Desperate Hours.
RICHARD BROOKS: The Blackboard Jungle.
GEORGE SIDNEY: The Eddy Duchin Story.
DANIEL MANN: The Rose Tattoo.
DELBERT MANN: Marty.
PHILIP DUNNE Prince of Players.
HALL BARTLETT: Unchained.

1956

JOHN FORD: *The Searchers.*
ALFRED HITCHCOCK: *The Man Who Knew Too Much, The Wrong Man.*
NICHOLAS RAY: Bigger Than Life, Hot Blood.
BUDD BOETTICHER: Seven Men from Now, The Killer is Loose.
DOUGLAS SIRK: All That Heaven Allows, There's Always Tomorrow, Battle Hymn.
GEORGE CUKOR: Bhowani Junction.
ROBERT ALDRICH: Attack, Autumn Leaves.
DON SIEGEL: Invasion of the Body Snatchers, Crime in the Streets.
STANLEY KUBRICK: The Killing.
FRITZ LANG: While the City Sleeps, Beyond a Reasonable Doubt.
LAURENCE OLIVIER: Richard III.
KING VIDOR: War and Peace.
ALLAN DWAN: Slightly Scarlet, Hold Back the Night.
RAOUL WALSH: A King and Four Queens, The Revolt of Mamie Stover.
VINCENTE MINNELLI: Lust for Life, Tea and Sympathy.
GEORGE STEVENS: Giant.
CECIL B. DE MILLE: The Ten Commandments.
RICHARD BROOKS: The Last Hunt, The Catered Affair.
ALEXANDER MACKENDRICK: The Ladykillers.
GERD OSWALD: Kiss Before Dying, The Brass Legend.
FRANK TASHLIN: The Girl Can't Help It, Hollywood or Bust.
LEWIS FOSTER: The Bold and the Brave.
ROBERT WISE: Somebody Up There Likes Me.

R. G. SPRINGSTEEN: Come Next Spring.
NORMAN PANAMA y MELVIN FRANK: The Court Jester.
ELIA KAZAN: Baby Doll.
JOHN HUSTON: Moby Dick.
JOSHUA LOGAN: Picnic, Bus Stop.
WILLIAM WYLER: Friendly Persuasion.
CAROL REED: A Kid for Two Farthings, Trapeze.
RUSSELL ROUSE: The Fastest Gun Alive.
ARNOLD LAVEN: The Rack.
HARRY KELLER: The Unguarded Moment.
CORNELL WILDE: Storm Fear.
JOSEPH ANTHONY: The Rainmaker.
PHILIP DUNNE: Hilda Crane.
HARRY HORNER: The Wild Party.
DANIEL MANN: I'll Cry Tomorrow.

1957

JOHN FORD: *The Wings of Eagles, The Rising of the Moon.*
SAMUEL FULLER: *Forty Guns,* Run of the Arrow, China Gate.
JOSEF VON STERNBERG: *Jet Pilot.*
DOUGLAS SIRK: *Written on the Wind,* Interlude.
JEAN RENOIR: *Paris Does Strange Things.*
GEORGE CUKOR: Les Girls, Wild is the Wind.
OTTO PREMINGER: Saint Joan.
JOSEPH LOSEY: Time Without Pity.
ALEXANDER MACKENDRICK: Sweet Smell of Success.
ALLAN DWAN: The River's Edge, The Restless Breed.
GERD OSWALD: Crime of Passion, Fury at Showdown, Valerie.
BUDD BOETTICHER: The Tall T, Decision at Sundown.
DON SIEGEL: Baby Face Nelson.
ELIA KAZAN: A Face in the Crowd.
RAOUL WALSH: Band of Angels.
VINCENTE MINNELLI: Designing Woman.
LEO MC CAREY: An Affair to Remember.
BLAKE EDWARDS: Mister Cory.
FRANK TASHLIN: Will Success Spoil Rock Hunter?
JOSEPH H. LEWIS: The Halliday Brand.
PHIL KARLSON: The Brothers Rico.
NICHOLAS RAY: The True Story of Jesse James.
STANLEY DONEN: Funny Face, Kiss Them for Me, The Pajama Game (con George Abbott).
ANTHONY MANN: Men at War, The Tin Star.
PAUL WENDKOS: The Burglar.
BILLY WILDER: Love in the Afternoon.
ROBERT WISE: This Could Be the Night, Until They Sail.
DAVID LEAN: The Bridge on the River Kwai.
DICK POWELL: The Enemy Below.
ROBERT MULLIGAN: Fear Strikes Out.
DELMER DAVES: 3:10 to Yuma, Cowboy.
JOSÉ FERRER The Great Man.
DELBERT MANN: The Bachelor Party.
STANLEY KUBRICK: Paths of Glory.

JOHN HUSTON: Heaven Knows, Mr. Allison.
JOHN FRANKENHEIMER: The Young Stranger.
SIDNEY LUMET: Twelve Angry Men.
FRED ZINNEMANN: A Hatful of Rain.
CHARLES WALTERS: Don't Go Near the Water.
GEORGE SIDNEY: Jeanne Eagels, Pal Joey.
MARTIN RITT: Edge of the City.
JACK GARFEIN: The Strange One.
DAVID MILLER: The Story of Esther Costello.

1958

ALFRED HITCHCOCK: *Vertigo.*
ORSON WELLES: *Touch of Evil.*
DOUGLAS SIRK: *A Time to Love and a Time to Die, Tarnished Angels.*
OTTO PREMINGER: *Bonjour Tristesse.*
NICHOLAS RAY: *Wind Across the Everglades, Bitter Victory,* Party Girl.
JOHN FORD: *The Last Hurrah.*
ANTHONY MANN: Man of the West, God's Little Acre.
RENE CLEMENT: This Angry Age.
FRANK BORZAGE: China Doll.
DON SIEGEL: The Line-Up, A Spanish Affair, The Gun Runners.
ARTHUR PENN: The Left Handed Gun.
BUDD BOETTICHER: Buchanan Rides Alone.
RAOUL WALSH: The Naked and the Dead.
ARTHUR RIPLEY: Thunder Road.
IRVING LERNER: Murder By Contract.
VINCENTE MINNELLI: Gigi, The Reluctant Debutante.
JACQUES TOURNFEUR: Curse of the Demon.
LEO MC CAREY: Rally Round the Flag, Boys.
GERD OSWALD: Screaming Mimi.
JOSEPH L. MANKIEWICZ: The Quiet American.
STANLEY DONEN: Indiscreet, Damn Yankees (con George Abbott).
JOSEPH H. LEWIS: Terror in Texas Town.
BLAKE EDWARDS: This Happy Feeling, The Perfect Furlough.
FRANK TASHLIN: Rock-a-Bye-Baby, Geisha Boy.
PHIL KARLSON: Gunman's Walk.
SIDNEY LUMET: Stage Struck.
ROBERT WISE: I Want to Live.
IRVIN KERSHNER: Stakeout on Dope Street.
JOHN CROMWELL: The Goddess.
DICK POWELL: The Hunters.
HENRY HATHAWAY: From Hell to Texas.
GEORGE MARSHALL: The Sheepman, Imitation General.
PAUL WENDKOS: The Case Against Brooklyn.
RICHARD BROOKS: Cat on a Hot Tin Roof, The Brothers Karamazov.
CAROL REED: The Key.
RONALD NEAME: The Horse's Mouth.

JOHN HUSTON: The Roots of Heaven.
WILLIAM WYLER: The Big Country.
STANLEY KRAMER: The Defiant Ones.
DELBERT MANN: Separate Tables.
DANIEL MANN Hot Spell.

1959

ALFRED HITCHCOCK: *North by Northwest.*
JOHN FORD: *The Horse Soldiers, Gideon of Scotland Yard.*
DOUGLAS SIRK: *Imitation of Life.*
HOWARD HAWKS: *Rio Bravo.*
OTTO PREMINGER: *Anatomy of a Murder,* Porgy and Bess.
BLAKE EDWARDS: Operation Petticoat.
VINCENTE MINNELLI: Some Came Running.
SAMUEL FULLER: The Crimson Kimono.
BUDD BOETTICHER: Ride Lonesome, Westbound.
ROBERT ALDRICH: The Angry Hills, Ten Seconds to Hell.
FRANK CAPRA: A Hole in the Head.
BILLY WILDER: Some Like It Hot.
DON SIEGEL: Hound Dog Man, Edge of Eternity.
FRANK TASHLIN: Say One for Me.
SIDNEY LUMET: That Kind of Woman.
CHARLES WALTERS: Ask Any Girl.
GEORGE STEVENS: The Diary of Anne Frank.
JACK CLAYTON: Room at the Top.
JOHN STURGES: Last Train From Gun Hill.
ROBERT WISE: Odds Against Tomorrow.
TONY RICHARDSON: Look Back in Anger.
FRED ZINNEMANN: The Nun's Story.
JOSEPH L. MANKIEWICZ: Suddenly Last Summer.
DELMER DAVES: A Summer Place.
JAMES CLAVELL: Five Gate to Hell.
DELBERT MANN: The Middle of the Night.
JOSEPH ANTHONY: Career.
J. LEE THOMPSON: Tiger Bay.
STANLEY KRAMER: On the Beach.
WILLIAM WYLER: Ben-Hur.

1960

ALFRED HITCHCOCK: *Psycho.*
JOHN FORD: *Sergeant Rutledge.*
JOSEPH LOSEY: Chance Meeting.
GEORGE CUKOR: Heller in Pink Tights, Let's Make Love, Song Without End (con Charles Vidor).
OTTO PREMINGER: Exodus.
BUDD BOETTICHER: Comanche Station, The Rise and Fall of Legs Diamond.
ELIA KAZAN: Wild River.
BILLY WILDER: The Apartment.
RICHARD BROOKS: Elmer Gantry.
SAMUEL FULLER: Verboten!

VINCENTE MINNELLI: Bells Are Ringing, Home from the Hill.
JOHN STURGES: The Magnificent Seven.
DON SIEGEL: Flaming Star.
ROBERT MONTGOMERY: The Gallant Hours.
ROBERT MULLIGAN: The Rat Race, The Great Impostor.
RAOUL WALSH: Esther and the King.
BLAKE EDWARDS: High Time.
HENRY HATHAWAY: North to Alaska, Seven Thieves.
FAY GARNETT: The Night Fighters.
PHILIP LEACOCK: Take a Giant Step.
STUART ROSENBERG y BURT BALABAN: Murder, Inc.
JOHN HUSTON: The Unforgiven.
PHIL KARLSON: Hell to Eternity, Key Witness.
CHARLES WALTERS: Please Don't Eat the Daisies.
GEORGE SIDNEY: Who Was That Lady?
STANLEY KUBRICK: Spartacus.
HUBERT CORNFIELD: The Third Voice.
JERRY LEWIS: The Bellboy.
RICHARD QUINE: Strangers When We Meet.
RONALD NEAME: Tunes of Glory.
JACK CARDIFF: Sons and Lovers.
JAMES CLAVELL: Walk Like a Dragon.
LESLIE STEVENS: Private Property.
STANLEY DONEN: Once More With Feeling, Surprise Package, The Grass Is Greener.
TONY RICHARDSON: The Entertainer.
JOHN WAYNE: The Alamo.
FRED ZINNEMANN: The Sundowners.
JOSHUA LOGAN: Tall Story.
DANIEL PETRIE: The Bramble Bush.

1961

JOHN FORD: *Two Rode Together.*
BLAKE EDWARDS: *Breakfast at Tiffany's.*
FRANK CAPRA: Pocketful of Miracles.
SAMUEL FULLER: Underworld, U.S.A.
NICHOLAS RAY: The Savage Innocents, The King of Kings.
LUIS BUÑUEL: The Young One.
ROBERT MULLIGAN: The Great Impostor.
GERD OSWALD: Brainwashed.
ROBERT ROSSEN: The Hustler.
BYRON HASKIN: Armored Command.
IRVIN KERSHNER: The Hoodlum Priest.
ALEXANDER SINGER: Cold Wind in August.
JEROME ROBBINS y ROBERT WISE: West Side Story.
ANTHONY MANN: El Cid.
ROBERT ALDRICH: The Last Sunset.
RAOUL WALSH: Marines, Let's Go.
MARLON BRANDO: One Eyed Jacks.
JERRY LEWIS: The Ladies' Man.
SETH HOLT: Scream of Fear.

GORDON DOUGLAS: The Sins of Rachel Cade.
ELIA KAZAN: Splendor in the Grass.
KAREL REISZ: Saturday Night and Sunday Morning.
PAUL WENDKOS: Angel Baby.
JACK CLAYTON: The Innocents.
JOSEPH PEVNEY: The Plunderers.
JOSEPH M. NEWMAN: King of the Roaring 20's.
GUY GREEN: The Mark.
JOHN CASSAVETES: Shadows.
CHARLES WALTERS: Two Loves.
PHIL KARLSON: The Young Doctors.
JOHN FRANKENHEIMER: The Young Savages.
JOHN HUSTON: The Misfits.
BILLY WILDER: One, Two, Three.
STANLEY KRAMER: Judgement at Nuremberg.

1962

JOHN FORD: *The Man Who Shot Liberty Valance.*
SAMUEL FULLER: *Merrill's Marauders.*
JOSEPH LOSEY: *The Concrete Jungle.*
VINCENTE MINNELLI: Two Weeks in Another Town, The Four Horsemen of the Apocalypse.
ROBERT ALDRICH: What Ever Happened to Baby Jane?
OTTO PREMINGER: Advise and Consent.
ORSON WELLES: Mister Arkadin.
HOWARD HAWKS: Hatari!
DON SIEGEL: Hell Is for Heroes.
GEORGE CUKOR: The Chapman Report.
FRANK TASHLIN: Bachelor Flat, It's Only Money.
JERRY LEWIS: The Errand Boy.
ARTHUR PENN: The Miracle Worker.
BLAKE EDWARDS: Experimental in Terror.
LEO MC CAREY: Satan Never Sleeps.
STANLEY KUBRICK: Lolita.
SAM PECKINPAH: Ride the High Country, The Deadly Companions.
TONY RICHARDSON: A Taste of Honey, The Loneliness of the Long Distance Runner.
DAVID LEAN: Lawrence of Arabia.
JOHN FRANKENHEIMER: The Manchurian Candidate, All Fall Down, Bird Man of Alcatraz.
SIDNEY LUMET: Long Day's Journey Into Night, A View from the Bridge.
JOHN CASSAVETES: Too Late Blues.
MERVYN LEROY: Gypsy.
PHIL KARLSON: Kid Galahad.
CHARLES WALTERS: Jumbo.
DAVID MILLER: Lonely Are the Brave.
FRANK PERRY: David and Lisa.
DENIS SANDERS: War Hunt.
RICHARD BROOKS: Sweet Bird of Youth.
ELLIOT SILVERSTEIN: Belle Sommers,

JOHN HUSTON: Freud.
WILLIAM WYLER: The Children's Hour.
BRYAN FORBES: Whistle Down the Wind.
GUY GREEN: Light in the Piazza.
DELMER DAVES: Rome Adventure.
PETER USTINOV: Billy Budd.

1963

JOHN FORD: *Donovan's Reef,* How the West Was Won (con Henry Hathaway y George Marshall).
ALFRED HITCHCOCK: The Birds.
SAMUEL FULLER: Shock Corridor.
OTTO PREMINGER: The Cardinal.
VINCENTE MINNELLI: The Courtship of Eddie's Father.
RALPH NELSON: Soldier in the Rain.
NICHOLAS RAY: 55 Days at Peking.
ELIA KAZAN: America America.
ORSON WELLES: The Trial.
JERRY LEWIS: The Nutty Professor.
JOHN CASSAVETES: A Child Is Waiting.
PHIL KARLSON: Kid Galahad, Rampage.
STANLEY DONEN: Charade.
JOHN STURGES: The Great Escape.
GEORGE SIDNEY Bye, Bye, Birdie.
JOAN LITTLEWOOD: Sparrows Can't Sing.
EDWARD LUDWIG: The Gun Hawk.
BLAKE EDWARDS: Days of Wine and Roses.
ROBERT MULLIGAN: To Kill a Mockingbird, Love With a Proper Stranger.
STEVE SEKELY: The Day of the Triffids.
JACQUES TOURNEUR: The Comedy of Terrors.
ROGER CORMAN: The Raven, "X" The Man With the X-Ray Eyes.
LINDSAY ANDERSON This Sporting Life.
TONY RICHARDSON: Tom Jones.
JOHN SCHLESINGER: Billy Liar.
CLIFE OWEN: The Wrong Arm of the Law.
DON WEIS: Critic's Choice.
FRANKLIN SCHAFFNER: The Stripper.
FRANK TASHLIN: Who's Minding the Store, The Man From the Diner's Club.
TERENCE YOUNG: Dr. No.
GEORGE ROY HILL: Toys in the Attic.
BILL WILDER: Irma La Douce.
JOHN HUSTON: The List of Adrian Messenger.
PETER BROOK: Lord of the Flies.
ADOLFAS MEKAS: Hallelujah the Hills.
PAUL WENDKOS: Gidget Goes to Rome.
ROBERT WISE: The Haunting.
BRIAN FORBES: The L-Shaped Room.
ROBERT ALDRICH: 4 For Texas.
ROBERT PARRISH: In the French Style.

LESLIE MARTINSON: PT-109.
HALL BARTLETT: The Caretakers.
PETER GLENVILLE: Term of Trial.

1964

JOSEPH LOSEY: *The Servant.*
HOWARD HAWKS: Man's Favorite Sport.
RICHARD LESTER: A Hard Days' Night.
BLAKE EDWARDS: Pink Panther, A Shot in the Dark.
DONALD SIEGEL: The Killers.
SET HOLT: Station Six-Sahara.
FRANKLIN SCHAFFNER: The Best Man.
CLIVE DONNER: Nothing But the Best, The Guest.
STANLEY KUBRICK: Dr. Strangelove Or: How I Learned to Stop Worrying And Love the Bomb.
ALFRED HITCHCOCK: Marnie.
JOHN FORD: Cheyenne, Autumn.
ROGER CORMAN: Masque of the Red Death.
GEORGE CUKOR My Fair Lady.
VINCENTE MINNELLI: Goodbye Charlie.
BILLY WILDER: Wiss Me Stupid.
SAMUEL FULLER: The Naked Kiss.
FRANK TASHLIN: The Disorderly Orderly.
JERRY LEWIS: The Patsy.
RAOUL WALSH: A Distant Trumpet.
PETER TEWKSBURY: Sunday in New York, Emil and the Detectives.
RENÉ CLÉMENT: Joy House.
BURT KENNEDY: Mail Order Bride.
ARTHUR HILLER: The Americanization of Emily.
JACK CLAYTON: The Pumpkin Eater.
BRIAN FORBES: Seance on a Wet Afternoon.
IRVIN KERSHNER: The Luck of Ginger Coffey.
GEORGE SIDNEY: Viva Las Vegas.
CY ENFIELD: Zulu.
DELMER DAVES: Youngblood Hawke.
CHARLES WALTERS: The Unsinkable Molly Brown.
ALEXANDER SINGER: Phyche '59.
ROBERT STEVENSON: Mary Poppins.
JOHN GUILLERMIN: Guns at Batasi.
SIDNEY LUMET: Fail Safe.
RONALD NEAME: The Chalk Garden.
GEORGE MARSHALL: Advance to the Rear.
MARIO BAVA: Black Sabbath.
PETER GLENVILLE: Becket.
MICHAEL CACOYANNIS: Zorba the Greek.
FRED ZINNEMANN: Behold a Pale Horse.
PAUL HENREID: Dead Ringer.
ROBERT LYNN: Dr. Crippen.
JOHN FRANKENHEIMER: Seven Days in May.
R. G. SPRINGSTEEN: He Rides Tall, Taggart.
GEORGE ROY HILL: The World of Henry Orient.

DOUGLAS HEYES: Kitten With a Whip.
MICHAEL ROEMER: Nothing But a Man.

1965

OTTO PREMINGER: *Bunny Lake Is Missing,* In Harm's Way.
WILLIAM WYLER: The Collector.
JOSEPH LOSEY: These Are the Damned, Eva.
BLAKE EDWARDS: The Great Race.
ROBERT MULLIGAN: Baby, the Rain Must Fall.
CLIVE DONNER: What's New Pussycat?
ALEXANDER MACKENDRICK: A Boy Ten Feet Tall, High Wind in Jamaica.
ELLIOT SILVERSTEIN: Cat Ballou.
ROBERT ALDRICH: Hush... Hush... Sweet Charlotte.
HARVEY HART: Bus Riley's Back in Town.
ROMAN POLANSKI: Repulsion.
JOHN SCHLESINGER: Darling.
BRIAN FORBES: King Rat.
RICHARD QUINE: Synanon.
FRANKLIN SCHAFFNER: The War Lord.
JACK CARDIFF: Young Cassidy.
SAM PECKINPAH: Major Dundee.
RICHARD LESTER: Help!; The Knack... and How to Get It.
JOHN BOORMAN: Having a Wild Weekend.
BURT KENNEDY: The Rounders.
NORMAN JEWISON: The Cincinnati Kid.
SETH HOLT: The Nanny.
SIDNEY LUMET: The Hill, The Pawnbroker.
HOWARD HAWKS: Red Line 7000.
SIDNEY FURIE: The Ipcress File, The Leather Boys.
DAVID LEAN: Doctor Zhivago.
HENRY HATHAWAY: The Sons of Katie Elder.
ALEXANDER SINGER: Love Has Many Faces.
ROBERT WISE: The Sound of Music.
J. LEE THOMPSON: Return From the Ashes.
FRED COE: A Thousand Clowns.
GORDON DOUGLAS: Harlow.
VINCENTE MINNELLI: The Sandpiper.
TONY RICHARDSON: The Loved One.
JACK SMIGHT: The Third Day.
MARTIN RITT: The Spy Who Came in from the Cold.
ARTHUR PENN: Mickey One.
STANLEY KRAMER: Ship of Fools.

1966

JOHN FORD: *Seven Women.*
ALFRED HITCHCOCK: *Torn Curtain.*
MICHELANGELO ANTONIONI: *Blow-up.*
JOSEPH LOSEY: *King and Country,* Modesty Blaise.
FRANCOIS TRUFFAUT: Fahrenheit 451.
BLAKE EDWARDS: What Did You Do in the War, Daddy?

MICHAEL ANDERSON: The Quiller Memorandum.
BURT KENNEDY: The Money Trap.
ROBERT ALDRICH: The Flight of the Phoenix.
GEORGE AXELROD: Lord Love a Duck.
ROBERT MULLIGAN: Inside Daisy Clover.
KAREL REISZ: Morgan!
ANTHONY MANN: The Heroes of Telemark.
BILLY WILDER: The Fortune Cookie.
ARTHUR PENN: The Chase.
JACK SMIGHT: Kaleidoscope, Harper.
PHIL KARLSON: The Silencers.
SIDNEY LUMET: The Group.
JERRY LEWIS: Three On a Couch.
HENRY HATHAWAY: Nevada Smith.
FRANK TASHLIN: The Glass-Bottom Boat, The Alphabet Murders.
BRIAN FORBES: The Wrong Box.
BERNARD GIRARD: Dead Heat On a Merry-Go-Round.
CORNEL WILDE: The Naked Prey.
WILLIAM WYLER: How to Steal a Million.
MIKE NICHOLS: Who's Afraid of Virginia Woolf?
RICHARD BROOKS: The Professionals.
ROMAN POLANSKI: Cul-De-Sac.
FRED ZINNEMANN: A Man For All Seasons.
IRVING KERSHNER: A Fine Madness.
GEORGE SIDNEY: The Swinger.
STANLEY DONEN: Arabesque.
RICHARD LESTER: A Funny Thing Happened On the Way to the Forum.
JOHN GUILLERMIN: The Blue Max.
CHARLES WALTERS: Walk, Dont' Run.
KENNETH ANGER: Scorpio Rising.
ROBERT GIST: The American Dream.

1967

HOWARD HAWKS: *El Dorado.*
JOHN BOORMAN: Point Blank.
BLAKE EDWARDS: Gunn.
ORSON WELLES: Falstaff.
CHARLES CHAPLIN: A Countess From Hong Kong.
JOSEPH LOSEY: Accident.
ROBERT MULLIGAN: Up the Down Staircase.
ARTHUR PENN: Bonnie and Clyde.
FRANCIS FORD COPPOLA: You're a Big Boy Now.
MIKE NICHOLS: The Graduate.
JOHN HUSTON: Reflections in a Golden Eye.
STUART ROSENBERG: Cool Hand Luke.
BUD YORKIN: Divorce American Style.
OTTO PREMINGER: Hurry Sundown.
NORMAN JEWISON: In the Heat of the Night.
ROBERT ALDRICH: The Dirty Dozen.
STANLEY DONEN: Two for the Road, Bedazzled.

DONN PENNEBAKER: Don't Look Back.
ANDY WARHOL: Bike Boy, The Nude Restaurant.
BURT KENNEDY: Welcome to Hard Times, The War Wagon.
ALEXANDER MACKENDRICK: Don't Make Waves.
JAMES CLAVELL: To Sir, With Love.
ELLIOT SILVERSTEIN: The Happening.
IRVIN KERSHNER: The Film Flam Man.
ROY BOULTING: The Family Way.
PETER BROOK: Marat/Sade.
TERENCE YOUNG: Wait Until Dark.
GORDON DOUGLAS: Tony Rome.
ROMAN POLANSKI: The Fearless Vampire Killers.
BRIAN FORBES: The Whisperers.
BUZZ KULIK: Warning Shot.
FRANK TASHLIN: Caprice.
JOSEPH L. MANKIEWICZ: The Honey Pot.
CLIVE DONNER: Luv.
CORNELL WILDE: Beach Red.
CURTIS HARRINGTON: Games.
PETER TEWKSBURY: Doctor, You've Got to Be Kidding.
JOHN STURGES: Hour of the Gun.
MARTIN RITT: Hombre.
DON CHAFFEY: One Million Years B.C.
PETER GOLDMAN: Echoes of Silence.
TONY RICHARDSON: Sailor From Gibraltar.
T. C. FRANK: Born Losers.
RICHARD LESTER: How I Won the War.
JOSHUA LOGAN: Camelot.
STANLEY KRAMER: Guess Who's Coming to Dinner?